別林斯基論文学

別列金娜选輯

梁真譯

新文艺出版社



統一書号: 10078·1740
定价: 0.95元

別林斯基論文学

〔俄〕別林斯基著　別列金娜选輯

梁　　眞　譯

新 文 艺 出 版 社

·1958·

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ О ЛИТЕРАТУРНОМ ТРУДЕ

本書根据 Советский писатель Ленинград 1954 年版本譯出

别林斯基論文学

〔俄〕别林斯基著　别列金娜选輯

梁　　眞　譯

*

新　文　艺　出　版　社　出　版

（上海康平路155号）

上海市書刊出版业营业許可証出011号

上海市印刷五厂印刷　新华書店上海发行所总經售

*

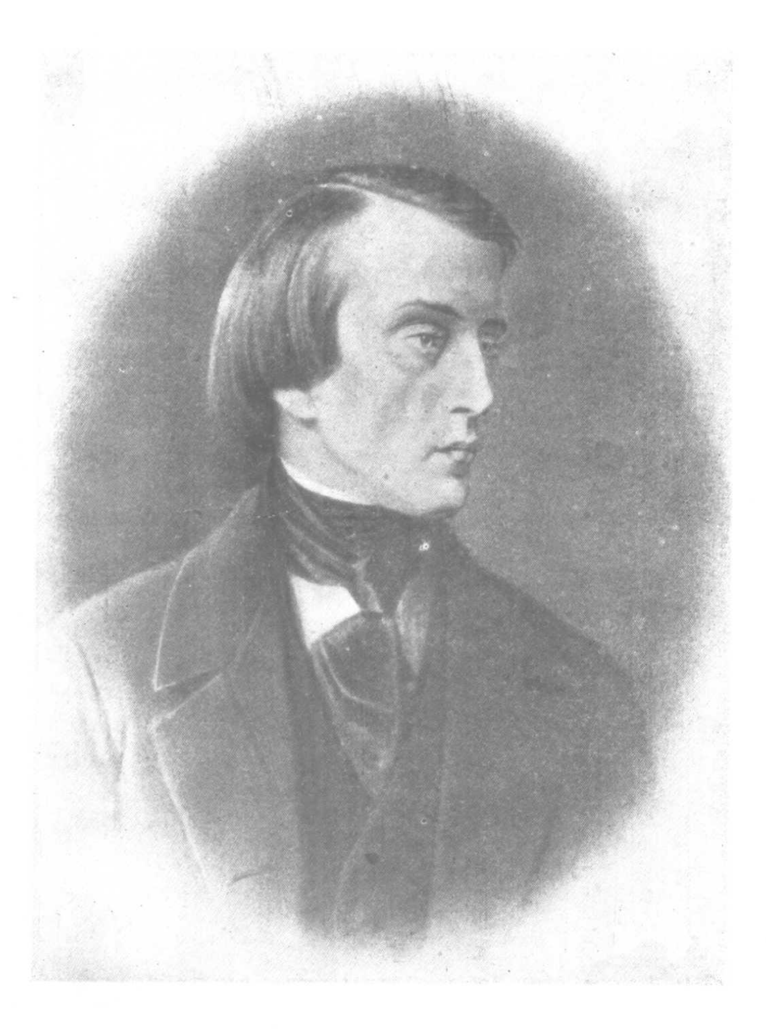
書号　1740

开本 850×1156 耗 1/32　印張 9 1/16　插頁 1　字数 197,000

1958年7月第1版

1958年7月第1次印刷

印数 1—5,000　定价(7) 0.95 元



别林斯基像

序

偉大的批評家維沙里昂·格利戈列維奇·別林斯基在俄国解放运动史上的地位已經在符·伊·列宁的著作里詳尽而精确地規定下来。虽然別林斯基生活在俄国解放运动的貴族时期，可是他的活动的內容却揭示出解放运动的一个新阶段——平民知識分子时期。列宁在論过去俄国的工人报刊一文中写道：“維·格·別林斯基还在农奴制度时期就成了我們解放运动中完全把貴族取而代之的平民知識分子的前驅者。”①

作为社会活动家、評論家和批評家的別林斯基之所以有力量，是因为他的論点总是和俄国农奴制下广大农民的情緒紧密联系着的。別林斯基的革命民主主义世界观乃是发源于俄国的革命現实，特別是发源于十九世紀三十年代末和四十年代初的农民群众运动中。

因为別林斯基是农奴制下千百万农民的眞正的思想家，他的世界观在当时是最先进的；这种世界观即使对于后世为人民事业而奋斗的革命战士来說，也沒有失掉它的意义。符·伊·列宁把別林斯基称为俄国社会民主政治的前驅者之一。

符·伊·列宁的这一天才的指示，帮助了我們正确地估計別林斯基在艺术和文学問題方面的地位。

別林斯基不仅給俄国解放运动打开新的一頁；他还是俄国美学、文学、报刊、文学批評、文学理論及文学史发展中的新傾

向——革命民主主义傾向——的創始者。

作为一个思想家，别林斯基經历过从唯心主义和民主主义的启蒙活动（十九世紀三十年代）到唯物主义、革命民主主义和社会主义（十九世紀四十年代）的复杂发展过程。不过在别林斯基的世界观里，早在三十年代即已有了唯物的因素，这因素指导他的世界观向前发展，直到完全掌握了唯物主义为止。即使在十九世紀三十年代期間，别林斯基的民主主义及其世界观里的唯物主义因素（尽管他的一般立場是唯心主义的）已經使他能够在艺术及文学的一般問題和各别問題上作出一些連他以后也不否定的論断来，这些論断，他在四十年代更从新的立場予以发揮和发展起来。

因此，在三十年代（甚至在三十年代末，在他"和現实妥协"的短暫期間），民主主义者别林斯基一面反对农奴制度，反对官方的意識形态和官方的宗教，一面为了民主的、現实主义的艺术，和反动的文学及批評、和所謂"純艺术"展开了不妥协的斗爭；别林斯基在四十年代完全創立起来的現实主义理論，其基本原則是在三十年代即已形成了的。

然而，毫无疑問，只有当别林斯基确实掌握了唯物主义并坚定地站在革命民主主义立場的时候，他才成为革命民主主义"光輝傳統"（日丹諾夫語）的創始者，无論是在美学、文学理論、文学史方面，或在对我們現代具有重大意义的文学批評方面。

别林斯基坚持理論与实踐、学术与生活的紧密联系，他写道："理論問題的重要性有賴于它和現实的关系。"别林斯基就是遵循着这一原則来解决美学、文学理論、文学史和文学批評等

① 列宁全集，俄文本，第20卷，第223頁。

方面的問題的。

别林斯基是唯物主义美学的創造者。他从革命民主主义的立場来理解美，来确定艺术性的标准。在别林斯基看来，只有忠于現实的东西才是艺术的，因为"凡是不忠于現实的东西都是撒謊，它所暴露的不是才能，而是无才"。

别林斯基还深刻地探討了思想和形式的联系及相互制約的問題以及艺术作品的一切部分的严格統一問題。在論及內容和形式的統一时，别林斯基指出，作品的艺术性的程度有賴于其思想的眞实性。他肯定說，"在錯誤的基礎上不可能創造好的作品出来。"

别林斯基一方面要求艺术作品的思想性、社会內容和对于当代問題的深切关怀，一方面和一切"純艺术"的現象、和一切想把艺术变为"无所事事的懶人的玩物"的"詩人們"的企图展开坚决的斗爭。别林斯基說："取消艺术为社会服务的权利，这是貶低艺术，而不是提高它。"

别林斯基認为作家的基本优点在于能够反映当代迫切的問題；他教导我們，只有具有时代的感覺才能使作家成为眞正的艺术家。

与要求崇高的思想性相关联，别林斯基还提出关于"主观性"的理論，这种理論認为主观性是現代作家必备的一种特性。别林斯基把"主观性"理解为作家的一种能力，这种能力使作家不致成为一个冷漠而客观的描述者，而是一个为他所描述的事物的裁判者，善于"在自己活跃的心灵中体驗外在世界的現象"。

别林斯基坚决地着重指出，文学的特殊任务不仅在于美学教育这方面，而且还在于形成和发展俄国讀者的前进意識这方面。别林斯基不止一次地談到作家崇高的公民責任，談到作家

对于那些“把俄国作家看作是使自己摆脱俄国专制政体、正教和官方人民性的唯一的領导者、保卫者和解救者”的讀者群的責任。因此，我們就可以理解，为什么别林斯基在高度原則性地、始終如一地为果戈理的作品辯护并打击各种各样的反动論客和批評家以后，当果戈理成为与友人書簡选粹的作者的时候，却使这場贊助果戈理的斗爭以反对果戈理的斗爭而告結束，并从沙尔茨堡給他写了被符·伊·列宁称为“在沒有受到檢査的民主刊物中，直到今天还具有巨大而迫切的意义的最优秀的作品之一”的那封著名的憤慨的信。

别林斯基最偉大的供献在于他指出了进步的俄国文学的丰富多采和民族特色，指出它最本质的特征是爱国思想与爭取解放的热情的融和。别林斯基是农奴制度和专制政体的激烈的敌人，他号召作家們去尖銳地暴露現存秩序的基础，全面地描写人民精神的美好及其偉大的潛力。他不懈地和貶低一切俄国事物的世界主义者，和反动的民族主义者以及官方人民性的代表者斯拉夫派展开斗爭。他写过不少憤怒的文章去揭穿自由主义者們的策略和心理。

别林斯基是俄国卓越的文学史家。他深刻地論定了十八世紀和十九世紀前半期許多俄国作家作品的历史内容，包括俄国民族文学的創始者普希金在内；他給俄国讀者指出了果戈理、萊蒙托夫和柯尔卓夫的眞实的意义；当赫尔岑、涅克拉索夫、屠格涅夫和岡察洛夫初登文坛的时候，他就已經理解到这些作家的作品本质。

别林斯基对俄国文学理論的科学研究作出了巨大的供献。他所建立的現实主义理論是正确地理解过去、現在和将来的俄国文学的鑰匙。别林斯基确定了文学中現实主义的基本的及典

型的特征，确定了它的思想性、它的暴露和諷刺的傾向——这就是那使俄国文学成为社会发展中的强大因素的一些特征。

在揭示文学的社会性质的时候，别林斯基还指出文学如何可以履行它的社会功效——亦即如何可以成为社会发展的有力的手段。为了这，别林斯基教导說，艺术应該是真实的，艺术所描写的东西应該不是虛构和杜撰的，而应是生活中切实存在的，或者也許幷不存在于象作品所显示的那样形态中、但須是在适当的环境里可能发生的事情（别林斯基規定“詩是現实及其可能性的創造的复制”，其涵义即在于此）。如果說，作家不仅要描写具体的真实的生活，还要描写“可能的”生活，那么，除了艺术的才能之外，他就必須还有对生活的正确的当代的观念，他的生活描写才能是真实的。

在为符合人民利益的真正艺术、为民主的現实主义艺术而斗爭的时候，别林斯基提出了典型化方法——艺术概括的方法——作为現实主义艺术的基本特征之一。

在别林斯基的著述中，典型性問題是和他对“理想”的探究相結合着的。在别林斯基四十年代的文艺評論中，“理想”这个概念被用在两种意义上：一方面，“理想”就是“概括”；因此，把現实“理想化”——这幷不意味着歪曲現实，而是意指反映其中最富有代表性的、最典型的东西（“任何真实的詩都是現实底理想的映鏡”）；另一方面，“理想”——这是作者对現实的理解，是他对所描写的事物的观点，也可以說是他的社会立場。

在他的为社会及历史所制約的藍图上，别林斯基也提出性格問題。他写道：“詩人的艺术应該是在实踐中解决这样一个問題：一个有天賦的性格应該如何在命运安排給他的环境里发展起来。”

别林斯基經常着重指出，艺术的特点在于它的形象性；他要求当代批評从内容和形式的統一中去研究作品。作为文学批評家、历史家和理論家的别林斯基对于技巧問題也是一貫不懈地注意着的。

别林斯基一方面从艺术底历史制約性这一观点来研究艺术，一方面堅持对作家的創作只有也考慮到他个人的特点时，才能够得到正确的理解。因此，别林斯基認为，批評底任务也在于显示作家創作的基本傾向和内在本質，显示他的艺术方法的特点，以及和作品中的思想及艺术方面的一般傾向有关的作家风格（文体）。别林斯基教导說："文体是思想的浮雕性、可感触性；在文体里表現着整个的人；文体和个性、性格一样，永远是独創的。因此，任何偉大作家都有自己的文体。"

作为批評家的别林斯基非常重視艺术作品的語言問題。

别林斯基認为，使用全民族的語言来創作的作家有責任揭示那蘊藏在偉大的俄国文字里的一切富藏，并利用一切可能性使自己获得生动的俄国語言。

别林斯基研究作家的語言是跟作家的风格（文体）、跟作品所使用的一切艺术手段以及作品的思想傾向关联起来的。例如，在指出果戈理与友人書簡选粹里不正确的語言以后，别林斯基写道："这是怎样偉大的眞理呵：当一个人整个致力于謊言的时候，連才能也遺弃了他。"别林斯基指出了先进的俄国作家在发展俄国文学語言方面的巨大任务。

在为現实主义艺术、为艺术文字的眞实性和形象表現力而斗爭的时候，别林斯基坚决反对語言的雕琢、辞藻的夸張以及不准确的用字。这表現为别林斯基对俄国文学逆流的代表人物如别涅季克托夫、雅澤珂夫、霍米亚科夫等人的語言及风格的尖刻

批判。别林斯基以其特有的严格要求、也在象普希金、莱蒙托夫、果戈理这些坚实的艺术家的語言和风格中，指出一些不准确的地方；他帮助了年青的新进作家們（如屠格涅夫、迈科夫）去获得使用語言的技巧。

符·别列金娜

本書选材根据：

别林斯基全集，苏联科学院出版社，1953—1954年版。别林斯基三卷集，1948年版。

别林斯基全集，溫蓋洛夫和斯皮里多諾夫編纂，1903—1948年版（在前两种版本中所缺的别林斯基作品，即于本版中征引之）。

别林斯基書信集，三卷本，里阿茨基編注，1914年版。

同时代人回忆中的别林斯基，克列曼集注，皮克沙諾夫作序及編纂。1929年版。

文学遺产，第56卷，苏联科学院出版社，1950年版。

内 容 提 要

本書是从俄国偉大的革命民主主义批評家别林斯基的全部著作中选輯出来的片段，集中了他的文学及美学思想的精华，对文艺学及文学批評的各項重要問題都有所解答。从这里，我們不仅可以学习到許多关于文学的科学性的結論，而且可以看到别林斯基如何以批評为武器，为现实主义的文学进行了斗爭，这种不懈的战斗精神，几乎在每一頁、每一个問題上，都給革命的文学工作者树立了光輝的战斗榜样。

目　次

一　文学和艺术的本質和意义

（甲）艺术的特点　美的理解　艺术性标准　內容和形式

我把巴拉廷斯基①君的詩作反复讀了几遍，我充分相信，他的作品只是偶尔閃耀着詩的微弱的火花。其中基本的、主要的因素是理智；他通过理智偶尔沉郁地思念着人生崇高的对象，几乎总是从表面輕輕地掠过去，更常常地綴以詼諧的双关語和漂亮的机智。下面这篇隨手摘來的詩，确切地說明了巴拉廷斯基君上流社会的、平庸的詩才，

> 不，不要被流言欺騙吧，
> 我象从前一样怀念着你，
> 岁月恁冉，但你并沒有
> 稍減了控制我的能力。
> 别的芬芳我也呼吸过，
> 但你却留在我心灵的圣地，
> 我尽管向新的偶象俯倒，
> 却充滿了旧教徒的忧慮。

請問：这能說得上是情感和幻想、而不是理智的游戏嗎？請将巴拉廷斯基君的詩作全部讀一遍吧：你能在他的最优秀作品

的任何一篇中看到什么呢？两三行发自心坎的眞正的詩，接着便是詞藻，接着又是一些散文的詩句；到处是理智，到处是文辞的嫻熟、才能，技巧，浮夸的修飾，但除此而外，再也沒有别的了。

一八三五。論巴拉廷斯基君的詩。

艺术也会給你显示同样的景象，只要你的天性給了你一具卓越的显微鏡② ——就是給了你眞实而深刻的艺术感覺的話。有了这种感覺，你就能毫不困难地認出什么是創造性的作品，什么是艺匠的作品。在前一类作品中，你会立刻覺察到那通过必要的內在統一而把作品一切部分联結起来的組織的完整性和有机的生命；在后一类作品中，你会看到，作品的一切部分的联結是机械的，是借助于胶水，針綫，釘子以及其他居間环节的。起初看来，你可能覺得这类作品是一个嬌艳的美人，充滿了生命和魅力，可是再多多細看她一下吧——你就会看出一副令人厌恶的骷髏来，它以两顆深陷的眼窩代替了藍色的眼睛，在該有玫瑰色嘴唇的地方却是崢露出牙齿的頦骨。具体性③ 是眞正詩的作

① 巴拉廷斯基（1800—1844）：俄国詩人。

② 这以上，别林斯基講到如何用显微鏡分析事物。

③ Конкретность（具体性）一詞源自 конкретный，конкретный 又源自拉丁文动詞 Concresco ——“結合”。这一詞属于最新的哲学范疇，并且有广泛的涵义。我們在这里用它指思想和形式的有机的統一。这样的东西是“具体的”，如果它的思想貫穿在形式里，而形式也表現了思想；取消它的思想就取消了形式，取消它的形式也取消了思想。換句話說，“具体性”就是思想和形式的隐秘的、不可分的、必要的融合，这种融合成为一切的生命，沒有它，任何东西都沒有生命了。这在艺术作品中尤为显著：在乐譜中有思想和生命（它感动人心的秘密即在于此），也有声音（它的形式）：如果取消了声音，乐譜就不存在了。和“具体性”相对的是“抽象性”，它在艺术中作为隐喻（аллегория）而存在。（别林斯基）

品的主要条件，沒有具体性的作品是技艺之作，是人造的蔷薇，固然它也有蔷薇的顏色和香气，但沒有蔷薇的生命，沒有那种說不出名目的、但却含蘊着生命的某种东西。自然，艺匠或技艺在膺造自然方面可以很成功，但是只能从远处着眼，临近一看就洞徹其伪了。請看这些蜡制的塑象，它們多么討厌，給人一种多么不愉快的反感呵：簡直和死尸一般无二。可是，它們对自然的摹仿和近似却已达到极端的、几乎是不可能的完美程度。与这些塑象相反的是另一些大理石的雕刻作品，尽管眼睛、头发和軀干全是一种顏色——这些石刻却栩栩欲生，呼吸着年青的灿烂的生命，快乐地微笑着，怯懦地張望着，仿佛要說什么似的……理由很簡单：在第一組作品里，形式是孤立地、个别地存在着，思想也孤立地存在着，或者，更确切地說，形式为了思想才被搜寻出来，它是粘在思想上面的。在第二組作品里呈現了思想和形式的具体的融合，其中思想只通过形式而存在。以确切不移的必然性为基础的“創造的自由”这一規律派生了“具体性”規律。任何艺术作品之所以是艺术的，因为它是依据必然性規律而制作的，因为其中沒有任何随意武断的东西：沒有一个字、一种声音、一笔綫条是可以被另外的字、声音、或綫条去代替的。但不要以为我們因此就抹煞了創造的自由：不，我們这种說法正是肯定了它，因为自由是至高的必然性，凡是不見必然性的地方就沒有自由，有的只是任意，其中既沒有智慧、意义，也沒有生命。艺术家不仅可以改动字、声音和綫条，而且能改动任何形式，甚至他的作品的整个部分，但是随着这种改变也改变了思想和形式；它們将不是以前的思想，以前的形式，而是修改过的新思想和新形式了。因此，在真正艺术的作品中，既然一切都依据必然性規律而出現，就不会有任何偶然的、多余的或不足的东西：一切都是必

然的。

一八三八。烏戈林諾。H，波列沃依的作品。

詩人需要表現，而不是証明，——在艺术中，被表現的东西已經等于被証明了。詩人无須說明自己的意見；即使如此，讀者凭詩人的故事所产生的印象也就能感到詩人的意見。詩人的道德箴言和訓誡只能減弱他的感染力，而对于詩人說来，唯有感染力是必要而生效的东西。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

首先得声明，我們認为不仅在"艺术的"作品和文学作品之間有很大的区别，就是在"艺术的"和"詩的"作品之間也有很大的区别。文学作品可能是"詩的"，"詩的"作品也可能是"艺术的"；然而，有的文学作品既不能說是"詩的"，也不能說是"艺术的"。即如拉斯脫金的女盜但卡或皇家頂楼，黑妇人，各种旅行記和漫游記，以及英国勛爵的冒險故事和大鼻子索維斯德拉尔历險記等① ——这一切无疑地隶属于文学，但它們和艺术毫无相关之处。我們既不想規定"艺术性"一詞的涵意，也不想仔細地分析它，我們只想簡短地描述一下"艺术性"的表征……

眞正艺术的作品永远以其眞实、自然、正确和切实去感染讀者，以至当你讀它的时候，你会不自覺地、但却深刻地相信：作品中所叙述或表現的一切恰恰应該是如此的，要是換一个方式写

① 別林斯基此处把一些沒有价値的中篇小說如：女盜但卡（譯自波兰小說索維斯德拉尔）、馬特威·科瑪洛夫所写的一本迎合小市民趣味的小說英国勛爵乔治和勃兰亭蒲文格伯爵夫人弗列德列克·露依絲的冒險故事，以及格利奇（黑妇人）和布尔加林的作品归为同一类型。

出来則是不可能的事情。讀完以后，其中所描繪的人物会象活人一样，以其所有极細微的特征——他們的面貌、声音、举止和思想方式——完全显示在你的面前；他們永远不可磨灭地印在你的記忆中，使你任何时候都不会忘記他們。作品以其整体拥抱并且渗透了你的全部生命，而它的各部分只有和整体发生联系时，对你才显得生动和难以忘記。你把这样的艺术作品越是多讀，你和它之間的內在的情誼和联系也就更深入、密切而不可分割。純朴是艺术的作品的必不可少的条件；就其本质而言，它排斥任何外在的裝飾和雕琢。純朴是真理的美，——艺术的作品因为它而有了力量；另一方面，虛假的艺术作品却常常因它而毁灭，因此更不得不追求雕琢、复杂和奇特。由于这緣故，热情的青年人在讀完艺术的作品以后，会問自己：为什么他沒有写出这样一篇东西呢？你看，它是这样朴素而平常：好象只要坐下来动笔一写就行了，——但是，假的艺术作品初看来却几乎永远令人惊奇：它們仿佛如此动人地新穎，如此富于难以模拟的独創性，如此高度地深奥——初出茅廬的年輕的心灵簡直不敢奢望和它們媲美，只好怀着一种迷信的崇拜，自認沒有本領写出和它們近似的东西……这就是为什么有些老气横秋的年青人或是精神上幼稚的人們，——由于天性的貧乏、瑣屑和肤淺，因此使学識和教养都无能为力，——比如說，会認为果戈理是"一个忠实地摹写自然的滑稽作家"，好象要用这种說法来貶低他似的。这些好好先生們！他們不明白：忠实地摹写現实是不可能的，只有以創造精神的力量来忠实地复制現实才是可能的；而他們以其簡单的术語称为忠实地摹写自然的，其实正是忠实地創造，那不但不是缺点，不是罪过，而且还是詩人的創造力的必要条件和至高的成就。在艺术中，凡是不忠于現实的东西都是撒謊，它所暴

露的不是才能，而是天才。艺术是真实底表現，唯有現实才是至高的眞实；現实以外的一切，也就是說由某种"撰述人"所杜撰的任何現实，都不过是撒謊和对眞实的誹謗而已……

在眞正艺术的作品中，所有的形象都是新穎的，独創的，沒有任何形象重复其他的形象，而是每个形象都有其各自的生命。一个艺术家的作品尽管如何多种多样，他在任何一部作品或任何一笔綫条上都不会重复自己的。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

在創造性的作品里，事件本身說明它自己，无需詩人去解释。在这类小說或者戏剧中，出場人物也說話，但并不是和讀者、而是彼此对白，并且每个人物都是为自己、說自己的話；但是，讀者因此也就理解了他們。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

这意味着：内容不在于外在的形式，不在于偶然事件的凑合；它存在于艺术家的构思中，存在于他执笔以前即已对他呈現的那些形象、那些光影色澤的交融中，一句話——内容存在于創造的构思中。在艺术家执笔以前，艺术創作应該已經在他的心里完全具形：写出来，——在他不过是次要的工作罢了。他該从一开始即已在脑中見到那由于他們的相互关系而构成他的小說或戏剧的一些人物。他无需細細思量、計算和考虑一切：一切自然而然地来到他手边，而且是在应該来的情形下来到的。事件从思想中展現开来，犹如植物之发自种子。由于这緣故，讀者才把他的人物沒有看做是符号，而是一些活的形象，乐其所乐，苦其所苦，并且对于这些人物的命运和意义加以思索、評論、展开

爭辯，仿佛他們竟是在現实中存在着的、为自己所熟悉的一些人物。假如作者在一开始所設想的是抽象的內容，是什么开端和結局，以后就臆造一些人物，有意或无意地使他們扮演出合乎作品目的的各种角色，——那就絕不会获得以上那种效果。这就是为什么批評家总感到說明作品的內容是很困难的事，如果不是摘要說出，便沒有办法：他必得把內容縮減，讓被剖解的作品說明它自己。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

在活生生的現实里有很多美的事物，或者，更确切地說，一切美的事物只能包括在活生生的現实里。……

一八四一。萊蒙托夫的詩。

艺术是对于眞实的直接观照，或者是形象中的思維。

全部艺术理論——艺术的本质，艺术分类以及各类的本质及条件——即在于发揮艺术的这个定义。①

首先，在我們的艺术定义中，无疑地，很多讀者会認为奇怪的是：我們把艺术称作思維，从而把两个最相反的、最不能結合的概念結合起来了。

一八四一。艺术思想。

---

① 这个定义是第一次在俄文中如此說出来的，在以前的俄国美学、詩学或所謂的文学理論中都不能看到这样的定义。艺术思想是別林斯基未完成的一篇文章，它反对形式主义和粗糙的經驗主义美学理論。这篇文章虽然有一些唯心的因素，別林斯基却在这里面正确地解决了艺术和科学、思想和形式的相互关系的問題。

（选輯者）

普希金的詩的优点不仅仅在于平易——平易不过是它的次要性质之一。不，他的詩的优点是在于艺术性，在于它的內容和形式相互之間的有机的、生动的配合。从这方面說，可以把普希金的詩比作充滿情感和思想的人的眼睛的美：从那双眼睛中拿走那使它們生动的情感和思想吧，——眼睛仍旧是美的，但已經不是那出神入化的美丽的眼睛了。現在有很多人写着又流暢、又和諧、又平易的詩；但是只有萊蒙托夫的詩情才令我們想到普希金的詩……普希金的詩被內容充实和浸透着，有如水磨的水晶被阳光充溢和浸透了一样。普希金沒有一首詩不是来自生活的，沒有一首詩的写作不是出于这样的愿望：写些什么吧，或許会感覺好些……这种情形显著地把普希金和他以前所有的詩人划分开。在我們的文学中，普希金的艺术良心是史无前例的；他从自己的心灵世界里拿出来的只是那为他所感受的、成熟的詩的幻想，这些幻想自动掙脫了出来。因此，他完全摆脫了詞藻、浮夸和俗套：我們說过，这些东西只偶尔在他中学时代的作品里留下一些痕迹。普希金作品的严格的艺术形式，是它永远包含有深摯而眞实的內容所使然。他的每一首詩都是一个自成一体的独特的世界，充滿了自身的力量，沒有任何异己的因素、任何次要和多余的东西，只自由地活动在自己的領域里。正象普希金的任何思想、情感和感覺都是眞实的一样，他的每个形象、每个辞句，也是眞实的。一切都恰当其位，一切都丰滿，沒有任何不完整的、朦朧的、不准确和不确定的东西。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

然而，我們永远反对这种意見：即認为教誨是詩，道德和詩相等，——我們說过，凡是詩的，必然是道德的，但并不認为凡是

道德的必然也是詩的。我們永远要武装起来，反对这种庸俗的"訓誡"，反对有些人硬想加于詩上的这种議論式的、冰冷的說教，他們想在詩人的任何作品中都去寻找象寓言中的moralité①那样訓誡的东西，或者要他写出象"帮助貧苦人吧，因为善行是不会湮灭的"，"对任何人都要温和而恭敬，因为这有好处"等等一类东西。我們曾經一直、而且現在还要这么說：眞正的詩人永远是——在这一詞的最高的含义上——道德的，而庸俗的說教者根本不是詩人。

一八四一。"莫斯科人"第六期。

文学作品里的思想有两种。在有些作品，思想进入形式，由此滲透到形式的一切支节，温暖和照明了形式。这种思想是活跃的、創造性的，它不是通过理性、而是直接地，不是独立自在、而是和形式一起出現。这样的作品是美的、艺术的。另一种思想在作者的头脑中脫离形式而产生，——形式是另外編造出来、以后安装到思想上面的。結果是，这种作品尽管在思想上（也就是在作者的意图上）很明智，但却不能从形式上贏得人的注意。

一八四一。符·菲里莫諾夫的"不可解的"。

为歌德逝世而作在巴拉廷斯基君的小詩中算是很优秀的一首。它有着韵律的奇异的美，但尽管如此，这首詩不能一气貫穿，因而不能产生如此美的韵律所应产生的印象。理由很簡单：它的思想不明确，内容不眞实。

---

① 意即：醒世的譬語。

一八四二。巴拉廷斯基的詩。

眞理构成哲学的內容，也构成詩的內容。从內容来說，詩的作品和哲学論文沒有两样；在这一点上，詩和思維是沒有任何区别的。然而，詩和思維毕竟不是一回事情：它們在形式上有显著的区别，这形式就构成了它們各自的主要特征。哲学，或者思維（我們用这一名詞的广泛含义），通过理智直接作用于理智。如果說，思想家或演說家因为充满了他所追寻的眞理的晶瑩火焰，有时不免热情洋溢，求助于幻想，使用情感底热烈語言和幻想底灿烂形象說話——即使如此，在他，那情感和幻想也只是次要的因素，因为这里的情感是通过分析去深刻探索眞理的結果，而幻想不过是一种輔助性的手段，借使眞理成为可以感到和看到的东西而已。在思維中，理智和思想直接碰面，无須以情感和幻想为中介，只有当陶醉忽然充溢了思想家的心灵时，情感和幻想才能按照它們固有的愿望活动。但是理智并沒有停止控制这种陶醉，而且理智已不惧怕这种陶醉的魅人力量了，因为这是它本身辯証发展的結果。象这种陶醉，只对于在严格的、剝去一切直覚的外衣的邏輯思索中經过坚强的鍛炼，已經不会对感覚、情感及现成的思想等等权威屈服，而能永远以理性的辯証去考驗它們的思想家們，才是无害的。而在詩里，与此相反，幻想是起主要作用的力量，創作过程只有通过幻想而完成。不錯，詩也在判断和思考，因为詩的內容和思維的內容同样是眞理；但是詩以形象和图画、而不是以三段論法和双关論法来判断和思考的。任何情感、任何思想必須形象地表現出来，然后才是詩的情感或思想。有些酷評家自已写过在当时还認为不錯的歪詩，就想貶抑普希金，于是說，普希金的詩完全是世俗的，因为他把无形的純淨的

思想世俗化了；这种对于詩的看法显示了这些批評家絕对沒有美感，暴露了他們极其庸俗的天性，与任何詩的預感都是絕緣的。責备詩把思想世俗化了，这等于責备数学为什么老是在計算和衡量一样。詩的本質就在于給不具形的思想以生动的、感性的、美丽的形象。这样看来，思想只是海的泡沫，而詩的形象則是从海的泡沫誕生出来的愛与美底女神。誰要是生而沒有創造的幻想，不能把思想化为形象，不能以形象思考、判断和感覺的話，那末，无論他有怎样的智慧、情感和信仰的力量，无論他所生活于其中的历史和时代的心智內容怎样丰富，这一切都帮助不了他成为詩人。如果不是这样，作一个詩人眞是再容易也沒有的事情：只要你懂得做詩的格律，祈禱一番，就可以开始把一篇論文分成附有韵脚的短行写出来了。

构成一切艺术的作品的主要条件之一，是思想和形式、形式和思想的和諧的配合，以及作品的有机的完整。因此，任何艺术的作品，首先应該具备作为其基础的思想或情感底严格的統一。作品中的思想可以取自那思想本身的一个契机，也可以在它所有的契机上发展起来，但它应該只是一个思想，它的发展对于它本体說来，也該象乐曲中的变奏曲之于主題一样。假使作品思想轉变为另外一个即便是和它有关联的思想，——那末，艺术作品的統一就破坏了，从而也破坏了对讀者的感染力的完整性。在讀完这种作品的时候，你只感到不安，而不是心满意足，——疲憊和沮丧代替了快感。

如果詩的作品的思想就其本身来說是眞实的，而詩人也明白而确定地掌握了它；如果作品在詩人的心灵中是被眞实地孕育和充分地体驗过的，——那末，它就不会有畸形的部分，薄弱的地方，朦朧和不可解的辞句，以及表面装飾的这种缺陷。这样

构成的作品是有机的整体：其中沒有多余的、也沒有不足的东西；它是圓滿的：它从一起头就把讀者引导到作品的主旨中，并且在最后一个字上終結了全篇的內容。因此，讀者会感到充分的滿意，不会再問："以后如何了？"

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

詩有两种：有一种詩，作为才能而言，发自易受刺激的神經和灵活的想象；它特别华丽，具有鮮明的色澤和在众目之前一旦閃过时即能惹人注意的奇特突出的形式。这种詩在表面上看来越是有內容，它內部也就越空洞，因为它整个是想象的，沒有和現实相同的东西；它的思想很象夸張的語言和嘹亮的辞句，它的图象經不住仔細观察，你近看一下就覺得什么也不象了；把眼睛移开以后，你的脑中不会留下任何形象，任何瞑想，任何观念。——另外一种詩，作为才能而言，发自对現实的深刻感情以及与一切活的事物的眞摯的共鳴，因此，它的感情永远是眞实的，它的思想永远是独創的，甚至不是新穎的，因为这思想并非从外面順便抓来，而是在詩人的心灵中滋生和成长起来的。这一类詩作并不显明刺目，但却需要人去注視它，而它只对于細心观察的人才尽其深刻地展开它純朴的、平靜的、純洁的美。独創性是这一类詩的不可分割的属性；独創性是擅于掌握本質的結果，从而也是每种事物的特征。由于这緣故，事物本質的描繪就有着确实性的印記，以至即或你从未見过你所描繪的事物，你仍旧相信它就該是这样的，而不可能是别种样子。

一八四三。巴娜莎。T·Л·〔И·С·屠格涅夫〕的詩体小說

任何詩都应該是广义上的生活（囊括整个物質的和精神的

世界)的表現。只有思想能使詩达到这种程度。但是,为了表現生活,詩应該首先是詩。如果有一篇作品能够被称为"智慧的,眞实的,深刻的,但却是缺乏詩意的",艺术就不会从这里取得任何胜利。这样的作品有如一个面貌丑陋而心灵却偉大的女人,你可以对她表示惊訝,但爱她却是不行的;然而,只要有一点爱情,也总比很多惊訝使人更为快乐,无論是对那个女人或对那个惊訝的男人而言。非詩的作品从各方面看来都是貧瘠的;其实半詩半散文化的作品,也常常有益于社会和个人,但这益处也只是一半而已。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

一个人要想写詩,非得有什么?——情感呀,思想呀,教养呀,灵感呀等等。一般人对于这类問題就会如此回答你。我們認为,比这一切更重要的是詩才,是艺术的才能。这是主要的;其余的一切都得依次列在它的后面。誠然,在我們这时代,只凭才能作不了多少事情;但問題是在于,如果沒有才能,那就一步也移动不得。沒有它的話,学識也好,教养也好,和当代現实活生生的情况有所共鳴也好,热情的天性也好,强烈的性格也好,全不会对詩人有什么帮助的;沒有才能,这一切都成了沒指望的資本。但才能是什么呢?——才能在于这样一种直接的能力,它使人能通过情感、以詩的方式获得現实的印象,并且能通过幻想的活动,在詩的形象中去复制这些印象。請注意我說直接的,我指的是这样一种能力:一般地說,思想和沉思可以发展和加强它(有时候也阻撓和减弱它),但它是天性所賦与的,而非来自沉思或思想。因此,这种能力是一种可喜的天賦,构成人格的特点、性能,但是从它本身說算不得什么优点,犹如美色算不得女人的优点

一样。情感是詩的天性中一个主要的活动因素；沒有情感就沒有詩人，也沒有詩；但也幷不是不可能有这样一种人：他有情感，甚至写出了浸潤着情感的不算坏的詩——却一点也不是詩人。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

就是这样一种因素力图在俄国詩歌中发展起来，幷且在普希金的詩中已經独立存在着，象穿射过水晶的阳光一样滲入了他的詩的一切其他因素，——这种因素发自一种直接的能力，即詩人能以詩的方式接受現实印象，幷且能借助幻想的活动、在詩的形象中把那印象复制出来，——就是这种能力构成創作的才能。这种才能不但呈現在作品整体的概念中，也呈現在思想、情感和格律造句中，这一切首先都必須是詩的。詩和作詩法是两件完全不同的事情，因为一首詩可以有內在和外在的优点：你尽可以模仿普希金的詩，但是，要写得象他一样，倒不如写自己独特的、也許幷不逊于他的詩来得容易，因为他的詩中的力量、彈性、柔韌、魅力、优美、丰滿、嘹亮、和諧、繪画性与造型性不是来自外在的修飾，而是从他內在的生命发出的，这生命即在詩人的創造力的主宰下灌注到全篇詩作里。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

如果說，杰尔查文沒有一篇作品是艺术性的，也就是說，沒有一篇能从头到尾一气呵成：亦即在該結束的时候和地方結束、完整地自成一篇、沒有那足以使讀者情感冷却的枯燥的文辞和枯燥的詩句、沒有辞藻、不准确的字句、沒有一切多余的东西；如果說，他有很多作品是半好半坏的，而且还有更多是完全粗劣的，——讓我們再說一遍，这不是他的过錯，而該归咎于他的时

代；这是时代、而不是才能的弱点所使然的。

一八四五。杰尔查文的作品。

現在，我們只想簡单地說，照我們最高度的理解和眞摯的、热烈的信念看来，死魂灵高出于俄国文学过去以及現在所有的作品之上，因为在这部作品里，活生生的社会思想底深刻性和形象底惊人的艺术性不可分割地結合在一起了，这部不知为什么被作者称为叙事詩的長篇小說，旣是民族的、又是高度艺术的作品。它有許多自己的、重要和不重要的缺点。我們把語言的錯誤归納到后一类，語言的錯誤构成果戈理才能的薄弱的一面，正如他的文体（风格）构成他的才能的强的一面。我們几乎到处都可以发見死魂灵这部小說的重要缺点，那就是每当作者想从詩人、从艺术家变为一种什么預言家的时候，他就陷入有些鋪張和浮夸的抒情性里面。幸而这些抒情性的段落和整部小說的規模比較起来，还是寥寥无几，讀时可以略过不讀，仍然一点也不至丧失对小說本身的享受。

可是，不幸的是，死魂灵里这些神秘的抒情的議論，不是作者单純的偶然錯誤，却很可能是致使作者完全不能对俄国文学发揮才能的一粒种子。他越来越忘了艺术家所具有的意义，采取了宣揚某种偉大眞理的宣教者的口吻，其实他所要宣揚的，不过是一个抱着一些总是戕害艺术与才能的錯誤理論及錯誤体系而致脫离正确途徑的人的似是而非之論而已。

一八四六。乞乞科夫的經历或死魂灵。

不，如果他（莫斯科人的批評家尤列·沙瑪林）、不管为着什么原因，想要消灭自然派的話，他最好不必計較自然派的傾向，

也不計較自然派——用他斯文的說法——对社会的誹謗，而是应該在美学批評的基础上分析自然派的主要作品，如此才可以指出这些作品如何很少或完全沒有滿足艺术的基本要求。那时候，它們的傾向就会不打自倒，因为，一部自居于艺术之列的作品如果不能滿足艺术的要求，那它就是虛伪的、死的、令人厌惡的，任什么傾向都不会把它挽救起来。艺术可以是某种思想和傾向的傳播者，但艺术首先必須是艺术。否則，艺术作品就成了死的譬喻，冰冷的論文，而不是現实底活生生的复制了。

一八四七。答"莫斯科人"。

无疑地，艺术首先必須是艺术，然后才能是一定时期的社会精神和傾向的表現。不管一首詩充滿着怎样美好的思想，不管它是多么强烈地反映着当代問題，可是如果里面沒有詩，那么，它也就不能表現美好的思想和任何問題，我們所能看到的，不过是体現得很坏的美好的企图而已。如果在长篇或中篇小說里，沒有形象和人物，沒有性格，沒有任何典型的东西，那么，不管里面叙述的一切怎样忠实而仔細地从自然摹拟下来，讀者还是不会找到任何自然性，不会看出有任何忠实地观察到、并巧妙地把握住的东西。他会覺得人物都是一片模糊的，叙述成了許多不可理解的事件的混乱糾纏。如果違反了艺术法則，那是不可能不受到懲罰的。要想忠实地摹仿自然，仅仅能写，就是說，仅仅有抄写員或書記的技术还是不够的；必須能通过自己的幻想把現实現象表达出来，賦予它以新的生命。一件具有浪漫趣味的审判案的确实的記載算不得一部小說，却只能供作小說的素材，也就是說，只能作为供給詩人一个写小說的机会而已。而要写小說，他必須从事思索，体察案件的实质，窺測出促使这些人物如

此行动的秘密的内心冲动，掌握作为这些事件之核心的案件要点，賦予这些事件以統一的、完整的、自成一体的意义。而这一点，只有詩人才能作到。似乎再沒有比忠实地描繪人物肖象更容易的事了。可是有的人尽管一輩子实习繪画的这一部門，却还是不能把他所熟悉的面孔画出来，使别人也知道这是誰的肖象。忠实地描繪肖象也是一种才能，但这并不就是这才能的一切。一个普通画家会給你的朋友画出十分相似的肖象；这种相似，在你不得不立刻認出这是誰的肖象这一意义上来看，是毫无疑問的，可是无論如何，仿佛你对它还是不能滿足，覺得它和原型又相似、又不相似……可是，讓狄兰諾夫①或勃留洛夫②来画这幅肖象吧，——你会覺得，就是鏡子也远不如这幅肖象能够把你朋友的模样忠实地复制出来，因为这不仅是肖象，而且是一件艺术品；这作品不仅抓住了外部的相似，并且还把握到原型的整个灵魂。因此，只有有才能的人才能够忠实地摹写现实；而且，不管作品的其他方面怎样不行，它越是以忠于自然取胜，作者的才能也越是无可置疑。忠于自然并不是一切，尤其在詩是如此，——但这是另外一个問題了。在繪画，由于这一艺术部門的本質和特性之故，仅仅忠实地摹写自然，常常就是杰出的才能的标記。在詩，則不尽如此：不能忠实地摹写自然，固然不能成为詩人，但仅仅具有这才力，也还是成不了詩人，至少是成不了一个杰出的詩人。人們常說，忠实地摹写自然中可怕的事物（例如謀杀、死刑等），如果沒有思想和艺术性，就会引起厌恶，而不是喜悅。这种写法，不仅是不正当，而且是錯誤的。謀杀或死刑的景象本身并不能引起快感；在一位偉大詩人的作品中，讀者欣賞的不是謀

① 阿列克歇·狄兰諾夫（1808—1859）：俄国画家。

② 卡尔·勃留洛夫（1799—1852）：俄国名画家。

杀，不是死刑，而是詩人用以描写那件事的技艺；因此，这喜悦是美感的，不是心理学的，不是混合着不自禁的恐怖和厌恶之感的；而至于崇高事业和爱之幸福的图画呢，却給人以复杂的、因此是完整的、既是美感又是心理上的喜悦。可是，一个沒有才能的人，即使有上千次的机会在現实中研究謀杀或死刑，也还是不能忠实地把它刻画出来，他所能作到的，充其量不过是或多或少忠实的描写而已。他的描写可能引起强烈的好奇心，但絕不是喜悅。如果沒有才能而竟从事于这种事件的描繪，結果只能引起人的厌恶，然而这却絕不是因为忠实地摹写自然，而是为了相反的原因：奇突夸張并不就是戏剧的場面，剧場效果并不就是感情的表現。

可是，我們一方面完全承認艺术首先必須是艺术，一方面却認为，把艺术設想为活动在自己特殊的領域内、和生活其他方面毫无共同之处的純粹的、排他性的东西，这种想法却抽象而不切实际。这样的艺术在任何时候，任何地方，都是不存在的。毫无疑問，生活逐步分成了許多各具独立性的領域；可是，这些領域息息相关地融合为一，其間沒有不可踰越的界限。不管把生活怎样分割，它总是統一的、完整的。人們說：科学需要理智和判断，創作則需要幻想，以为这样就干脆地解决了問題，可以把問題置之高閣了。可是，难道艺术就不需要理智和判断嗎？学者沒有幻想能行嗎？不对的！事情是这样：在艺术中，起着最积极和主导的作用的是幻想，而在科学中，則是理智和判断。当然，有些詩作，除了强烈的灿烂的幻想之外，不再有什么；可是，这絕不是艺术作品的一般規律。在莎士比亚的作品中，你无从断定是什么东西更使人惊奇——是丰富的創作幻想呢，还是包罗万象的充沛的智力？有几种学問，不但不需要幻想，有了幻想反而有

害处；但是，不能因此認为一般学术都是这样的。艺术是現实底复制，是被重复的、仿佛是再造的世界：难道它能够是一种孤立的、隔絕一切外来影响的活动嗎？詩人，作为一个人、一个性格、一个天性——总之，作为一个个性，难道能不反映在自己的作品中嗎？当然不能的，因为和自己脫离任何关系而描写現实現象的这种能力，也还是詩人天性的表現。而就是这种能力也有它的限度。莎士比亚的人格照彻了他的作品，虽然看起来他好象对他所描写的世界漠不关心，正象拯救或加害他的主人公們的那命运之神一样。在司各脫的長篇小說里，我們不可能不看到作者与其說在对生活的自覚而广泛的了解上、不如說在才能上是一个非常杰出的人，并且在信念和习惯方面是一个命定的保守党員、守旧派和貴族。詩人的个性不是什么无条件的、单独的、超脫任何外在影响的东西。詩人首先是一个人，然后才是他的祖国的公民，他的时代的产儿。民族和时代精神的影响不会比别人对他的影响更少些。莎士比亚是古老快乐的英国的詩人，这英国在短短几年之内突然变得严厉、刻板、狂热地盲信起来。清教徒运动对他后期作品的影响是很大的，使它們得到了阴沉忧伤的烙印。由此可見，若是他晚生二十年，他的天才也还是照旧的話，他的作品的特色却会不同了。密尔頓[1]的詩显然是他的时代的产物：他自己也沒有料到，在他的驕傲而阴沉的撒旦这个人物身上竟写出了反抗权势的礼贊，虽然他本意完全不是如此的。社会的历史运动就是这样强烈地影响着詩。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥，第一篇。

---

[1] 密尔頓（1608—1674）：英国詩人，著有失乐园等。

人們說，狄更斯以小說促成了英国各学校机构的改革，那些学校以前完全是以殘酷的鞭笞和对孩子的野蛮虐待为原則的。我們要間，設若狄更斯在这場合是以詩人的行为来发揮其影响的，这有什么不好呢？难道因此他的小說在美学上就差些嗎？这是一种显然的誤解：人們只看到，艺术和科学不是同一件东西，却不知道它們之間的差别根本不在内容，而在处理一定内容时所用的方法。哲学家用三段論法，詩人则用形象和图画說話，然而他們所說的都是同一件事。政治經济学家靠着統計数字，訴諸于讀者或听众的理智，証明社会中某一阶級的状况，因为如此这般的理由，而大为改善或大为恶化了。詩人靠着对現实的活潑而鮮明的描繪，訴諸于讀者的想象，在眞实的图画中显示社会中某一阶級的状况，因为如此这般的理由，而大为改善或大为恶化了。一个是証明，另一个是显示，但他們都是說服，所不同的只是一个用邏輯論証，另一个用图画而已。可是，前者只被少数人听着、了解着，后者却为大家听着、了解着。社会的最崇高和最神圣的利益，就是那同等地普及于各个成員的社会自身的福利。引向这福利的道路是自覺，艺术之能促进这自覺，并不下于科学。在这儿，艺术和科学同样是不可或缺的，科学不能代替艺术，艺术也不能代替科学。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

（乙）艺术的思想性　当代性——进步艺术的条件　"为艺术而艺术"的批判

在构成真正詩人的許多必要条件中，当代性应居其一。詩人比任何人都更应該是自己时代的产儿。試問，我們时代的詩人会不会象鮑格丹諾維奇①和格涅季奇②似地写两篇冗长的、暮气沉沉的、枯燥乏味的書信詩，其中的格律构造象門軸上沉重的鉄門那样吱嘎着，既談不到情感的火花，也沒有象样的思想？我們时代的詩人能够写出，比如説，象下面这首小詩来嗎？或者，如果已經不幸写出来了，会不会还收在自己的全集里？

> "我不知道"，可爱的"我不知道"！
> 你的美色是那样令人倾倒；
> 比起我所熟悉的一切人，
> 我还是喜欢这个"我不知道"。③

这首工愁善感的詩从哪方面胜过卡拉姆辛所写的給丽列塔的八行詩呢？……

一八三五。論巴拉廷斯基君的詩。

---

① 伊波立特·鮑格丹諾維奇（1743—1803）：俄国詩人，著有长詩杜申卡等。

② 尼古拉·格涅季奇（1784—1833）：俄国詩人及譯詩家，曾譯出荷馬的史詩依里亚特。

③ 摘自巴拉廷斯基的一首詩。

莱蒙托夫君这部小說的基本思想，是当代极为重要的关于內在的人的問題，一个引起一切人共鳴的問題，因此，这部小說理应喚起广泛的注意和我們讀者群的整个兴趣。对于現实的深刻感覚，对于眞实的忠实的直覚，朴素，艺术的性格素描，內容的丰富，叙述的逼人的魅力，詩的語言，对于人心和当代社会的深刻認識，笔鋒的广闊和果敢，精神的力量，华丽的幻想，美学生命的无尽竭的富藏，独創和新穎——这一切就是这部作品的特色，它展开了艺术底一个全新的世界。

一八四〇。当代英雄。莱蒙托夫的作品。

越是优秀的詩人，越是属于他所生长于其中的社会，他的才能的发展、傾向、甚至特性，也就越和社会的历史发展紧密地联結着。莱蒙托夫以一篇历史叙事詩初次問世，这篇詩的內容阴沉，形式严峻而持重……普希金在自己最早的抒情詩作中，以人道的宣示者、以崇高的社会思想的先知而呈現；然而，这些抒情詩不但蓬勃有力，而且充满了光明的希望、胜利的預感。在莱蒙托夫最早的抒情詩作里，就是在他特别呈現为俄国的、当代的詩人的那些詩作里，也可以看到一种充沛的、不可摧毁的精神力量和辞句上豪迈的气势；然而其中沒有希望，它們尽管也有对于生活的渴望和丰富的情感，但那感染讀者心灵的却是忧伤，是对生活、对人的感情的怀疑。……沒有一处有普希金那样对生之华筵的狂欢，而到处都是使灵魂忧郁、令人寒心的問題……是的，很明显，莱蒙托夫是截然另一时代的詩人了，他的詩在我們社会的历史发展的鎖鏈中，是一个嶄新的环节。①

一八四一。莱蒙托夫的詩。

当代英雄显示了萊蒙托夫在散文和在詩里一样，是一个偉大的詩人。这部小說是一本完全証实了自己的名称的書。作者在这本書里成为解决重要的現代問題的人。他的毕乔林② 作为一个現代人物，正是我們时代的奥涅金。我們的詩人們經常抱怨——也許，他們并不是沒有理由的——說俄国社会生活如何缺乏詩的因素；但萊蒙托夫却会在自己的"英雄"身上，而且是从如此貧瘠的土壤里，收获了丰富的詩。在严格的艺术意义上来說，这部小說沒有构成一个整体，然而几乎它的所有情节都自成一个迷人的詩的世界。特别是自拉和塔曼，可以認为是俄国詩中两顆宝貴的珍珠，而况其中还有以如此美妙的細节和图画、如此明晰地刻繪出来的典型人物馬克西姆·馬克西米奇！公爵小姐梅丽③ 从客观的艺术性来說，比較不使人滿意。作者在解决这些太接近自己心灵的問題的时候，不能完全超脫于外，往往糾纏在里面了；但是，作为当代最迫切的問題来看，这却給了这篇故事以新的兴趣和新的魅力；要想圓滿地解决这个迫切問題，那是非在作者的生活中有一个巨大的轉变不可的。

一八四一。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

面对生活，面对現实，这也构成了現代文学的好的一面；現在，任何有才能的人，甚至是天賦平常的人，都力图描写在社会和現实中存在的或經常发生的事物，而不写他在梦中所見的事物，

---

① 我們要附带說，为了更加明白和"精确"起見，我們所謂社会，仅指那从事于感覺和思索的新一代的人們。(別林斯基)

② 毕乔林：当代英雄中的主人公。

③ 当代英雄包括五个独立的中篇，自拉、塔曼和公爵小姐梅丽为其中三个中篇的篇名。

这种傾向使未来大有展望。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

如今，要想在詩坛上成功，只有才能是不够的；还需要在时代精神中发展起来。詩人已經不能生活在幻想的世界里面了：他已經成为他当代的現实疆域里的公民；一切发生过的事情必須生活在他里面。社会已經不愿意把他看作是一个娛人的角色，而要他成为它的精神和理想生活的代言人；成为能够解答最艰深的問題的預言家；成为一个能够先于别人在自己身上发現大家共有的病痛、并且以詩的复制去治疗这种病痛的医生。

一八四二。阿波郎·迈科夫的詩。

哪里有生活，哪里就有詩，从而也有詩的內容。只有內容才能作为衡量一切詩人——天才也好，普通才能也好——的眞正尺度。

一八四二。波列査耶夫的詩。

圓熟而音調鏗鏘的詩句，撇开內容不談，只能显示出詩的形式方面的才能；它之于眞正的詩，正象辞藻之于眞正的雄辯一样。要想詩句成为詩的，不但只有圓熟和鏗鏘的音調不够，只有感情也是不够的：还必需有思想，正是思想构成了一切詩的眞实的內容。这种思想在詩中是作为对一定生活面的一定看法而被感覺到的，它是給予詩人作品以灵感和生命的主旨（principe）。每个世紀和每个时代都培育它自己对于生活的思想，追求它自己的目的，有其統一的主旨作为它一切冲动底源泉，——越是崇高的詩人，越能表現他的时代的这种思想。任何眞实的內容，其

特点在于有生命，因此它是向前移动的，发展的，而不是麻木的停留在一个地方，或者象鹦鹉一样老是用同一些字句重复同样的东西。这就是为什么真实的詩人会逐渐随着时間的进展，在自己的作品中越来越深入和完善；这也就是为什么明智的出版家在編訂真实的詩人的作品时，不是按照类別，而是按照年代的順序，按照每篇作品发表的日期来編定的緣故。

一八四二。波列查耶夫的詩。

这篇中篇小說《果戈理的肖象》的思想，假如詩人在現代精神中掌握了它，会是很美丽的；在恰尔特柯夫这个人身上，他想写一个有才能的、但却因为貪求名利而毁掉才能、从而也毁掉了自己的艺术家。这一思想的写出，应該无需离奇曲折的构思，只要簡单地在日常現实的土壤上来完成就够了：如果那样，果戈理凭借他的才能，会創作出一篇偉大的东西。这里用不着編造一幅可怕的肖象，使它有一双可怕地瞧着人的灵活的眼睛（作者似乎想在这肖象上面表現出，以抄襲自然去代替創造性地复制自然，这会引起怎样有害的后果，可是他写得太曲折、冷淡，并且用着枯燥的暗喻）；諸如放印子錢的人、拍卖，还有因为作者远离了对生活和艺术的現代看法而被認为如此重要的許多东西，都是用不着的。

一八四二。对于因果戈理的长詩死魂灵而引起的解釋的解釋。

……不把含有历史意义的合理内容作为当代意識来反映的艺术，是只能滿足那些酷爱旧傳統的艺术性的人們的。我們时代特别敌視这种艺术傾向。这时代坚决否定了唯艺术而艺术，唯美而美。誰要是認为新艺术的代表作家們不过是另一群以自己

的幻想世界建立在当代現实中的艺术家們，那他就是殘酷地欺騙了自己。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金柯。第一篇。

我們时代的精神是如此：无論怎样蓬勃的創作力，如果只把它自己局限于"小鳥的歌唱"，只創造自己的、与当代历史的及思想界的現实毫无共同之处的世界，如果它認为地面上不值得它去施展本領，它的領域是在云端，而人世的痛苦和希望不应該攪扰它的神秘的預見和詩的瞑想的話，——这样的創作力也只能炫耀一时而已。它无論怎样巨大，由它产生的作品絕不能伸入到生活里，也不可能在現代或后世人的心中引起热烈的激动和共鳴……

从以上所說的一切，可以推論：艺术，和一切活的、絕对的事物一样，是从屬于历史发展过程的；我們时代的艺术应該是在当代意識底优美的形象中，表現或体現当代对于生活的意义和目的、对于人类的前途、对于生存底永恒眞理的見解。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金柯。第一篇。

沒有一个詩人能够由于自身和依賴自身而偉大，他既不能依賴自己的痛苦，也不能依賴自己的幸福；任何偉大的詩人之所以偉大，是因为他的痛苦和幸福深深植根于社会和历史的土壤里，他从而成为社会、时代、以及人类的代表和喉舌。只有渺小的詩人們才由于自身和依賴自身而喜或忧：然而，也只有他們自己才去諦听自己小鳥般的歌唱，那是社会和人类絲毫也不想理会的。

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

……經驗主义者不承認美学的存在，把美学变为許多艺术作品的枯燥的、毫无思想貫穿其間的清单，附以实际的和偶然的評語，—— 就这样剝夺了艺术的崇高意义。他們不肯承認艺术的內容就是那永恒的、在自由的必然性中辯証发展着的思想，就是那构成历史和哲学內容的思想，因此便經驗主义地把艺术作品貶低到这种程度，使它成了旨在解悶和供人无事消遣的东西，—— 这意味着把艺术作品和精巧的家具以及依照时尙和喜好而被装飾在室中壁爐、桌案及書架上的那些美丽的什物归为一談了。唯心論者也达到同一极端的結論，不过采取了相反的途徑。照他們的理論，生活和艺术必須各行其是，彼此不相接触，互不依賴，并且不必有任何相互的影响。他們死抱住自己的"艺术目的即其本身"这一基本立場，終至不仅取消了艺术的目的，而且取消了它的任何意义。

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

如今，每一个有才能的人，无論偉大的或渺小的，都愿意自己既不是古典主义者，也不是浪漫主义者，而只是一个詩人，因此想同样地从人的一切因素中取得应予尊重的东西，——呵，要是能这样够多么好：既不无古的、旧的，又有新的因素，而这一切还能使自己成为現代的！

一八四四。奧陀耶夫斯基公爵的作品。

……在旧派小說和新派小說的傾向、描写手法、精神及內容之間，有着很大的区别。这种区别用不多几个字就可以說清楚：旧派小說只描繪存在于作家幻想之中的世界，我們現代小說則

描繪現实生活。凡是不見真实的社会映影的文学，就不值得好思索的人一顧，只能供淺薄之徒的无害的消遣而已。我們想举出几本这类新小說来，以事实指明旧派小說和新派小說之間的重要区别。試問，例如：在魯甘斯基（他不是新一代的作家，但有才賦，并且，幸运的是，他放弃了自己以前錯誤的傾向而采納了新的、更好的傾向）的小說卖腊腸的和大胡子間世之后，有哪一本以前的小說还能被人从头看到尾的呢？在笔名聶斯特洛耶夫①的中篇小說最后的訪問出版以后，有哪一本以前的小說还值得稍加以注意的？我們再問一句：在哪一本旧派小說里面可以找出象在格列宾基君的小說柴可夫斯基中那样显著地忠于現实的特征、那么多合情合理的地方？今日公众都在爭相閱讀的巴納耶夫君的小說，既沒有形形色色的花样，也不特具什么純詩的、純創造的因素，——可是，在这些小說之旁，以前的小說却显得是怎样的世外桃源啊，在对事务的看法、在傾向底合理和观察底銳利方面，它們是怎样地优越于以前的小說！

一八四四。未来的梦。……索罗古柏伯爵的作品。

現在，分析的精神，百折不撓的研究的意图，热情的、充滿爱与憎的思想成了一切真实的詩底生命。

一八四四。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

除去肤淺的和精神幼稚的人而外，沒有人非要詩人一成不变地歌頌美德，或者用諷刺撻伐罪恶不可；但是，每一个明智之士都会正确地要求詩人的詩給他在当前的問題上作出解答来，

① 聶斯特洛耶夫：是И·И·庫得列亚夫釆夫的笔名。

或者至少是为了当前这些沉重的无法解决的問題而感到苦恼。有哪个詩人只写他自己，或者是蔑視群众，只为自己而写作的話，那恐怕只有詩人自己是他的作品的讀者了。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

我們不想深入研究，旅行馬車究竟属于詩作品的哪一类和型。謝謝上帝，在我們这时代，在文坛上，只有一类——就是好的、标帜着才能和智慧的一类，至于其他类型，現在是沒有人想去理会的。我們这时代十分理解到伏尔泰的这句至理名言：“一切种类都好，除了那令人厌煩的。”然而我們在这句格言上却比伏尔泰还要彻底得多，因为他違背了自己的原則，尊奉了法国伪古典主义的傳統和信仰。在伏尔泰的这句箴言“一切种类都好，除了那令人厌煩的”上面，我們时代固执地附加了下面几个字“和非当代的”——于是整句話就成为：“一切种类都好，除了那令人厌煩的和非当代的。”所以，假使我們并不是无条件地把一切有过非凡成功的东西都認为是好的，至少，我們从历史的观点看出了这一切的好的一面。因此，我們現代一方面贊叹但丁、莎士比亚、塞万提斯的偉大的天才，一方面却也不否認高乃意、拉辛和莫里哀的优点；既不匍匐于罗蒙諾索夫、杰尔查文、奥澤洛夫、卡拉姆辛之前，因为看不出他們能給我們很多东西，——也并不因此带着較少的崇敬說出他們的名字，这是因为，他們的作品，在他們的时代里，也曾是当代的好作品，也滿足过他們同时代人的要求。不容許历史观点的純艺术的批評現在一无是处，因为它片面、偏頗，而又无益。艺术性即使在今天也仍然是文学作品的重要的特性；然而，如果不是有为当代精神所提供的一种特性和它一起，它就不能强烈地吸引我們。所以，現在，一部在艺

术上平庸的、但却予社会意識以刺激、提出或解决某些問題的作品，比高度艺术的、除艺术而外不給意識加添任何东西的作品重要得多。一般說来，我們的时代是瞑想的、思索的、有着逼人的問題的、而不是艺术的时代。讓我們再說一遍吧——我們这时代是不利于純艺术的，純艺术不可能寄生于其中。象在所有危急的时代、生活瓦解的时代一样，旧的被否定了，新的还只在預感之中，——現在，艺术不是主人，而是奴仆：它服务于对它是外在的目的。

一八四五。旅行馬車。索罗古柏的作品。

俄国文学，很光荣地，早已就显示了要作現实底一面鏡子的企图。用小說来描繪当代英雄的意愿，并不只是萊蒙托夫一个人的。欧根·奥涅金也是自己时代的英雄；但在这一意图上，連普希金也被人占先了，虽然就执行这一意图的艺术和完美程度来說，他是空前的。卡拉姆辛有过这种意图。他是第一个不止一次地想实現这个愿望的人。在他的作品中，有一部未完成的——或者更精确地說，一部剛剛开始的——小說，名字就叫作我們时代的騎士。这是十足的"那个时代的英雄"。他名叫列昂，是一个美男子，一个多情的梦想者。"爱情养育、溫暖、撫慰了他，使他欢乐；爱情是他心上的初次印象，是在他心灵的敏感的白紙上的第一笔彩色。"他的出生也不和現在一样，而是十分浪漫、十分合乎他那时代的精神的。姑就这一段来看吧："在伏尔加河边的草原上，在那澄徹的斯維亚格河流貫的地方，据貴族女儿娜塔利亚的記載，无辜而被流放的貴族柳波斯拉夫斯基埋沒了一生，——在那儿，在小小的村落里，出生过列昂的父亲、祖父和曾祖，列昂自己也誕生在那里，那是正当大自然象一个多姿的风情姑娘、对

着梳妆台打扮停当，穿上最华丽的春天的服装、用春天的花朵涂得又是粉白、又是鲜紅……望着透明的水波的明鏡……并且在树梢头把自己的头发卷起来的时候，——就是說，正当五月，并且是在这样的一刻：人間的第一綫光明触到了他的眼帘，在胡桃树丛里夜鶯和知更鳥突然歌唱起来，而在白樺林中猫头鷹和布谷鳥也在怪声地叫着：啊，又是好的，又是不吉的征兆！因此，八十岁的老收生婆把列昂抱在臂中时，一边高兴地微笑、一边带着忧郁的叹息預言說，在他的一生中将有幸福和不幸，晴天和阴天，財富和貧困，朋友和敌人，爱情的成功和妻子偶然的失貞。”这些以及其他等等已經足以指出，卡拉姆辛有充分权利把自己的“我們时代的騎士”称为“当代英雄”了。在敏感的和冷酷的（两种性格）这个中篇小說里，卡拉姆辛在艾拉斯特这个人物身上也描繪出了他的时代的英雄之一。在我的忏悔这篇幽默的特写里，他又一次表現了自己时代的英雄，不过完全是另外一种，和列昂以及艾拉斯特不同。在奥涅金和毕乔林以后，我們今天再沒有人从事于描写当代英雄了。理由很明显：此刻的英雄一方面既异常复杂，一方面又十分不明确，因此，如果沒有絕大的才能，是无法描写他的。而且，我們現代充斥着异常多样的英雄：就这一点說，作为收購人的乞乞科夫，即令不胜过、至少也不弱于毕乔林，足以称为我們时代的英雄。因此，一切現代的俄国文学，在不得不唯有采納幽默傾向的时候，也是企图描繪当代英雄的，这隨着每个作家的才能大小和方式而定。

一八四五。旅行馬車。索罗古柏的作品。

……在哀歌中，必須把产生悲哀的原因和所生悲哀的强度辨别开来。眼泪的渊源越是广闊和深邃，哀歌的内容也就越丰

富和重要，而我們也更深刻地同情那眼泪。"个人的悲哀"可以是哀歌作品的主題，但是以"众人共同的悲哀"为主題的哀歌作品却有更多的意义。凡是起于回味个人痛苦的作品，永远是近乎琐屑的；凡是由于忧郁地观察世界、由于思念世間和社会的痛苦而兴发的作品，都必崇高而可敬。一个青年因为他的爱人变心而痛苦起来；还有一个奥伯曼①也在痛苦，因为他不知道如何处理自己的思想，——在这两种痛苦之間有怎样大的区别呵！假如写詩的人最初是感到自身的悲哀而去写哀詩的，那么，为了詩篇的持久性，他应該从个人的哀愁轉入大众的悲痛，而不該仅仅閉鎖在自己情緒的狹小的圈子里。对于只发揮自己个人哀愁的人，我們可以借用萊蒙托夫的話来說："你痛苦不痛苦，于我們有什么关系？"他这句話当然不是对那种忧天下之忧的人而发的。在由巨大的社会疾苦所引起的深刻忧伤底重負下，甚至呈現萎靡都可以被原諒；但是为个人苦难而倒下却是可耻的。这是不可寬恕的脆弱，是孱弱的自私。

一八四六。"昨天和今天"。索罗古柏伯爵所編的文学选集。

有过一个时候，人們都在說，詩人只要天才和灵感就够了，他不学而自有学問，沒有学問而却无所不知；他是自己的裁判者和法律；他的想象是打开生活底一切秘密的鑰匙；他的感觉和幻象的内在世界比一切現实的事实都更重要，因此他可以不必知道周身世界所发生的一切，应該对我們这些俗人只談他自己；而我們俗人呢，应該跪着，目瞪口呆地，敬仰地傾听着他，假如他偶然想到以充滿火气的小詩好好地責罵我們一頓的話，那我們应

① 奥伯曼：塞南古尔同名小說中的主人公。

該引为欣幸。

在我国，这种对詩人的看法流行在所謂幸福的浪漫主义时期。的确，在那时候，除了字母以外，一个天才可以沒有任何学識就行了，并且任何人都可以成为天才，只要他能雕琢出流暢的詩句，有足够瑣屑的自尊心来幻想自己高于"可鄙的群氓"，就是說，高于那一切实际上知道点什么、懂一点什么、感覺到什么、特別是从事于什么、作出了些什么的人們……

現在不同了：大家都高声要求，詩人必須有知識、思想、傾向、和对于当代現实的深厚感情了。

一八四六。阿波郎·格利戈利耶夫的詩。

如果有人問我們，現代俄国文学的显著特性是什么，我們的回答是：和生活、和現实越来越密切的接近，和成熟期以及成人状态越来越多的接近。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

我甚至到現在还認为，他《П·Н·庫得列亚夫采夫》有才能，但只是才能又算得了什么？土地是以它的肥沃和收获而被估价的；才能也是土地，不过它生产的不是粮食，而是眞理。如果只能滋生瞑想和幻想的話，即使再大的才能也只是砂地或盐池，那上面連小草也长不出来的。

一八四七。給В·П·鮑特金的信。

如今，人們攻击自然派作家，說他們喜欢描写下等人，把农民、看門人和馬車夫都变成自己小說的主人公，說他們描繪陋巷，那飢寒和各种不道德的淵藪。为了羞辱新作家，非难者們得

意地指出俄国文学的美好的时代，提起在作品中描写高貴事物的卡拉姆辛和德米特利耶夫的名字，从已被遺忘的艺苑中引用那首多愁善感的歌：百花中我最爱玫瑰。我們想在此提醒他們一下，第一篇杰出的俄国中篇小說乃是卡拉姆辛写的，那小說的女主人公是一个被紈袴子弟引誘了的农家女——可怜的丽莎……可是，他們会說了，在那篇小說里一切都是优雅而純洁的，莫斯科近郊的农家女并不逊于端淑的大家閨秀。这样，我們就达到了爭論的症結所在：这儿，一如你們所看到的，又是旧詩学在作祟。它也允許描写农民，可是必須穿上戏装，表达跟他們的生活、身份与教养不相合的感情和观念，并且要用任何人都不說的、尤其是农民决不会說的語言来表达，——一种点綴着此、彼、何者、如此之类的字眼的文学語言。这是多么便利呵：十八世紀法国作家笔下的牧童和牧女給俄国男女农民的描繪提供了現成而美妙的范例；一齐搬过来吧，于是你就有了飾以蓝色和粉紅色緞带的草帽、发粉、美人痣、撑裙子的鯨骨箍、胸衣、边緣向上翻着的裙子、紅高跟鞋等等。只是在語言上，你才遵守本国的文学习惯，因为法国人从来不喜欢炫耀陈腐的、談話时所不用的語言。这种癖性純粹是俄国的；我們許多第一流的才能也不免爱用 Брега〔岸〕，Младость〔青春〕，Перси〔胸〕，Очи〔目〕，Выю〔頸〕，Стопы〔足〕，Чело〔額〕，Глава〔首〕，Глас〔声〕以及諸如此类所謂“崇高文体”的附属品。总之，旧詩学容許你描写一切你想写的东西，但規定必須把描写的对象粉飾成这样，使人再也看不出你所要描写的是什么。如果严格地遵奉旧詩学的教訓，詩人必可以胜过德米特利耶夫①所歌頌的画师叶甫列姆，他把阿

① 伊凡·德米特利耶夫（1760—1837）：俄国詩人，寫有頌詩、書信詩、寓言及諷刺詩。

尔西普画成西多尔，把佘卡画成库慈玛；① 他可以给阿尔西普画这么一幅象，不但不象西多尔，而且也不象世間的任何东西，連一小块泥巴也不象。自然派所奉行的却是完全相反的法則：它所描写的人物与其現实中的范本的逼肖，或許并不就是一切，但却是自然派的第一个要求，不做到这一点，作品就不会有什么好东西。这是一个苛刻的要求，只有有才能的人才担当得起！如此說来，那些以前沒有才能也能在詩坛上赫耀一时的作家們，怎能够不爱好和尊敬旧詩学呢？自然派把这些人沒有能力奉行的写作方法介紹了过来，他們怎能不把自然派看作自己最可怕的敌人呢？当然，这只是指在这个問題上，有自尊心在作梗的人們而言；但也还有許多人，由于受了旧詩学的影响，本于眞誠的信念而不喜欢艺术中的自然性。这些人还特別沉痛地說，艺术今天把它从前的使命忘怀了。他們說，"从前，文学教导和娛乐讀者，只給讀者画出愉快和欢乐的图画，使他忘掉生活的苦难和忧患。从前的詩人也描写貧困的景象，但这貧困是整洁的、干淨的，表現得朴素而又高貴；更加以在小說的結尾，总是出現一个多情善感的夫人或小姐，是富裕而高貴的双亲的女儿，否則就是一个仁至义尽的公子：这个人为了他或她，給貧穷和悲苦带来心灵的滿足和幸福，于是感謝的眼泪沾湿了施恩的手，——讀者不自禁地拿起細麻布手帕擦着眼睛，感到自己变得更善良、更多情……可是現在呢！——請看現在写的是些什么吧！有穿着草鞋和粗布衣服、常常散发劣等酒的味道的农民，有从衣装上看不出性别来的、倒象半人半馬的一类怪物似的婆子；有陋巷，那是貧苦、絕望和淫乱底渊藪，要到那儿去，得走过污泥沒脛的場子；有一个什

① 見德米特利耶夫給肖象画家一首詩。

么当法院录事的酒鬼，或者被免职了的神学院出身的教师，——这一切，都带着赤裸裸可怕的真实，从自然中摹写下来；只要你讀了它，你就等着夜里作恶梦吧……”可敬的旧詩学的拥戴者們便这样、或者类似这样地說着。实則他們抱怨的是：詩为什么不再无耻地撒謊，为什么它从幼稚的童話一变而为不常常是愉快的事实，为什么它不再是床上推的玩具，使孩子愉快地游戏和入睡。奇怪的人們，幸福的人們！——他們能够終身当孩子，甚至活到老也还是未达成年的少年人——可是現在他們却要求大家都象他們一样哩！讀你們的旧童話去吧，誰都不会来打扰你們；可是，你們得讓別人去做成年人該做的事。你們要的是謊言，我們要的却是真实；讓我們好好地分手吧，你們不需要我們的施与，我們也不想沾你們的光……可是，另外一个原因阻碍了这种和气的分手——那就是以美德自居的自私。真的，你可以設想一个小康的、甚至富裕的人，他剛剛吃完可口的一餐（他有一个上好的厨师），在熊熊的爐火前面，拿了一杯咖啡坐在舒适的伏尔泰式圈椅里，他温暖而安适，幸福之感使他高兴起来，——于是他拿起一本書，懶洋洋地翻着——他的眉毛在眼睛上面折皺了，微笑从紅色的嘴唇上消失，他激动、吃惊、发怒了……而这是有理由的！这本書告訴他，世上不是一切人都生活得象他一样美好，还有陋巷，那儿全家人衣不蔽体，冻得发抖，这家人或許不久以前还算过得去的；这地面上还有許多人，生来注定了得忍受困苦，他們不是为了无事可做和懶惰，而是由于絕望，才把最后一个戈貝克花在劣等酒上。于是我們的幸运儿侷促不安，仿佛对自己的安乐感到羞愧。这都是那本丑恶的書不好：他为了寻找乐趣而拿起这本書，結果却讀得忧郁和煩悶。滚它的吧！“書籍应該使人开心；就是不讀書，我也知道生活里有許多痛苦和阴暗

的事情呀，我所以讀書，就为的忘掉这些！"他喊道。——于是，亲爱的、仁慈的享乐者呵，为了使你心神平静，書籍必須說謊，穷人必須忘掉自己的愁苦，飢者必須忘掉飢餓，苦难的呻吟必須变为乐声傳到你的耳朵，以免败坏你的食欲，扰乱你的清梦。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

純艺术是什么，——这連它的拥护者們也弄不清楚，因此，它对于他們似乎是一种理想，但实际却不存在。在实质上，它不过是一种坏的极端——即把艺术說成是劝善懲恶的、教訓的、冷酷的、枯燥的、死的东西，艺术作品不过是在一定主題上的修詞学的練习——底另一个坏的极端而已。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

艺术和文学，在我們今天，比从前更加变成了表現社会問題的东西，因为在我們今天，这些問題变得更普遍，更公开，更明显，对大家成了第一等有兴趣的事情，成了一切問題中最首要的問題。当然，这件事不能不危害到艺术的一般傾向。因此，有些最富有天才的詩人，由于傾心于社会問題的解决，有时就会写出使讀者大吃一惊的作品，这些作品的艺术成就和他的才能一点也不相称，或者只是在局部的地方显示了些微才能，整个作品却是軟弱的、冗长的、枯萎的、令人厌倦的。請回想一下乔治·桑①的几部长篇小說如安吉堡的磨工、安东納先生的罪恶、伊西多尔吧。可是，即使在这儿，毛病也不在于受到当代社会問題的影响，而是由于作者企图用空想代替现存的現实，以致使艺术描写

① 乔治·桑(1804—1876)：法国小說家。

了仅仅存在于他想象中的世界。因此，她不仅写了可能有的性格，大家熟知的人物，也写了空想的性格和不可置信的人物，于是她使小說和童話混而为一，自然的东西被不自然的东西蒙蔽，詩和辞藻摻杂在一起。可是，还不能因此就哀悼艺术的衰落：同是一个乔治·桑，繼安吉堡的磨工之后写了杜吉林諾，繼伊西多尔和安东納先生的罪恶之后写了呂克瑞西亚·弗劳安尼。由于当代社会問題的影响而产生的对艺术的损害，更容易在低等才能的人身上暴露出来，但即使在这儿，也只是暴露作者无力分清存在的和不存在的，可能的和不可能的，尤其是当作者愛好傳奇和追求矯揉造作的效果的时候。在尤金·苏①的长篇小說中，是什么东西最吸引人呢？——那是他对于当代社会的忠实的描繪，其中当代社会問題的影响是非常显著的。那些小說的薄弱的一面，使它們难以卒讀下去的又是什么呢？——那是夸張、傳奇、效果、类似罗多尔夫王子②那样不可置信的性格，一句話，是一切虛假的、矯揉造作的、不自然的东西，——这一切，絕不是当代問題的影响所造成的，而是由于缺乏才能，局部还能够对付，对作品整体就沒有把握。另一方面，我們可以指出狄更斯的許多长篇小說，里面如此深刻地滲透着我們时代的眞摯的同情，但毫不妨碍其成为卓越的艺术作品。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇，

到希腊人中間去寻找所謂《純粹的》艺术，是比較最自然的。的确，构成艺术主要因素的美，簡直曾經是这民族生活中的主导因素。因此，他們的艺术比任何其他艺术都更接近所謂純艺术

① 尤金·苏(1804—1857)：法国小說家。

② 罗多尔夫王子：尤金·苏的小說巴黎的秘密中的主人公。

底理想。可是，尽管如此，在他們的艺术中，美与其說是內容本身，不如說是任何內容的主要形式。內容是由宗教和公民生活提供給他們的，不过总是处于美底显著的主导之下。因而，希腊艺术也只是比别的艺术更接近絕对艺术底理想，但却不能把它叫做絕对的，就是說，不能称它是脫离民族生活其他方面而独立存在的东西。人們常常把莎士比亚、特别是歌德，引为自由的純艺术底代表；可是，这是很不成熟的說法。莎士比亚是一位最偉大的創造性的天才，首先是一位詩人，那是毫无疑問的；可是如果有人在他的詩中看不到丰富的內容，看不到給心理学家、哲学家、历史家、政治家等等提供出来的教訓和事实底取用不竭的宝藏，那就是太不了解他了。莎士比亚通过詩傳达一切，可是他所傳达的絕不仅是属于詩的东西。一般地說，新艺术的特色是內容的重要性超过形式的重要性，而古代艺术的特色則是內容和形式互相平衡。……

我們看到，希腊艺术也只是比一切其他的艺术更接近所謂純艺术底理想，并不能完全达到那理想；至于新艺术呢，它始終是远离这个理想的，今天离得更远了；然而这也就正是新艺术的力量所在。艺术本身的利益不能不讓位給对人类更重要的别的利益，艺术高貴地为这些利益服务，做它們的喉舌。可是，它毫不因此而中止其为艺术，而只是获得了新的特性。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

取消艺术为社会服务的权利，这是貶低艺术，而不是提高它，因为这意味着剝夺了它最活跃的力量，亦即思想，使之成为消閑享乐的东西，成为无所事事的懶人的玩物。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

（丙）文学的社会意义　作家的任务
創作底"热情"（"пафос"）

文学有巨大的意义：它是社会底家庭教师。在我們这时代，杂志就是一切：普希金、歌德、甚至黑格尔，他們都是杂志的撰稿人。杂志不愧是一个論坛。

一八四〇。給 В•П• 鮑特金的信。

他《Н・А・巴枯宁》喜欢鮑特金①的似是而非之論，說什么普希金有着教养和思考底缺陷，而这，一方面保护了他的天才的完整和天性的純眞，一方面却限制了他的世界观，使他沒有丰富的倫理思想。我对他說，这完全是一派胡言。普希金的世界观在他的每一行詩中波动着，在他的每一行詩中都可以听到人世痛苦的哭泣，而他的倫理思想之丰富是无穷无尽的。

一八四〇。給 М•А• 巴枯宁的信。

在普通的詩人們，如果內在的（主观的）因素占优势，这就是才能不足底标記。他們的主观性意味着表現个人，而个人，如果脫离群体而单独地呈現着，永远是局限的。他們經常講着自己精神上的病痛，而且老是那一套；讀他們时，你会不自禁地想到萊蒙托夫的这几行詩句：②

你痛苦不痛苦，于我們有什么关系？

---

① 瓦西里・彼得罗維奇・鮑特金（1811—1869）：俄国批評家和評論家，別林斯基的友人。

② 引自不要相信自己一首詩。

我們为什么要听取
你的疑虑，你早年的愚蠢的希望，
和理性底憤慨的惋惜？
看：在你面前有成群的人，嘻笑着
沿着惯常的道路走去；
他們快乐的脸上沒有难看的眼泪，
也不見忧愁的痕迹。
但同时，他們中間几乎沒有一个人
不曾被苦难所蹂躪，
沒有一个人得到了过早的皺紋
不由于损失或罪孽！……
相信吧：你的哭泣、抱怨、烂熟的歌辞
只能使他們覺得好笑，
你就象涂紅了面孔的悲剧演員
在揮舞着紙制的刀……

在偉大的詩才，內在的主观因素的丰富則是人情味底标記。不要害怕这种傾向吧：它不会欺騙我們，不会把我們引入迷途的。偉大的詩人談着他自己、談着他的“我”的时候，也就是談着大家、談着全人类，因为他的天性里具备着使人借以生存的一切东西。所以，人們在他的悲哀里看出了自己的悲哀，在他的心灵里認識到自己的心灵，看到他不仅是一个詩人，而且是一个人，一个在人性上和自己同宗的弟兄。在承認他是无比地高于自己的时候，人們就同时意識到自己和他的类似。

这就是为什么我們特别重視萊蒙托夫的主觀①的詩，甚至欣幸他这一类詩在数目上多于他的純艺术的詩。根据这表征，

我們看出他是俄国民族的詩人（这是在这一詞的最崇高、最高貴的意义上說的），是反映了俄国社会的一个历史阶段的詩人。所有他这类的詩都是深刻的，含义繁复的，表現出一个富于精神禀賦的天性，一个高貴的、充滿人性的性格。

在关于沙皇伊凡·瓦西里耶維奇、年青的亲兵和勇敢的商人卡拉希尼科夫之歌发表一年以后，萊蒙托夫又以沉思一首詩出現于文坛，这首詩以其詩句的鉆石般的坚强、以其狂暴灵感的雷霆之力、以其高貴的憤怒和深刻的忧伤所发的巨大的力量震惊了一切人。从那时候起，萊蒙托夫的詩一篇又一篇地連續出現，并且署着他自己的名字。

詩人講着新的一代，他忧郁地望着他們，他們的未来“不是空虛，就是幽暗的”，他們必将在知識和怀疑底重負下衰老下去；他責备他們以无益的学术枯竭了头脑。我們在这一点上是不能同意詩人的：怀疑——由它去罢；可是，知識和学术，尽管是“无益的”，我們却看不出他們有得太多；恰恰相反，倒是知識和学术的貧乏成为我們这一代的通病：

> 一般說，我們都或多或少，
> 这里或那里，学一点东西！②

---

① 讓我們重复說，“主观”一詞在这里意味精神的內在因素，而不是指以前所謂局限的个人的表現。（别林斯基）。按：别林斯基在三十年代坚决反对“主观性”，以这一詞指詩人想要摆脫外在世界、只歌唱个人的內心世界的傾向。在四十年代期間，在承認了詩人和时代的联系的必要以后，别林斯基和以前一样，仍旧是批判这种“主观性”的，可是新的意义上的“主观性”，作为无政治性的反面，作为詩人对恶浊現实的积极的干預和裁判，这却为别林斯基看作是当代詩人必有的属性。（选輯者）

② 引自普希金欧根·奧涅金（第1章，第5节）。

如果我們能以对知識的鑽研来代替虛度的一生，那豈不也很好嗎：无論在哪一方面进取都可以！但是，社会的强有力的运动却使我們不費力气、无須鑽研、就成了学識的拥有者——我們得承認，这种无根的果实喂饱了我們：它只饜足，而沒有滋养我們，它頓挫了我們的胃口，但沒有使我們感到甘美。这是每当社会突然从本然的直觉迈进到不是从它内部生发和成熟起来的、而是由其他发达的民族移植过来的一种富于自觉的生活的时候，經常而必然的現象。就这一点說，我們是无辜受过的人！

几乎剛离开搖籃，我們就負着
　　祖先的錯誤和他們迟鈍的智力，
生活折磨我們，象一条无目的的
　　平稳的路，象别人喜庆的筵席。

多么眞实的图画！表現得多么精确和新穎！是的，我們祖先的智力对我們說来是迟鈍的智力：多偉大的眞理！

我們也在恨，偶尔我們也在爱，
无論恨，无論爱，我們一点不肯犧牲，
我們心里有秘密的寒冷在主宰，
　　而火焰却在我們的血里奔騰！
祖先的豪华的欢乐、他們稚气的
坦率的放蕩，只令我們厌恶；
我們沒有幸福、沒有光荣地走向
　　墓塋，还讥笑地頻頻回顧。
呵，忧郁的一群，很快就被人遺忘，

我們无声无臭地从世間飄过，
既沒有給后世留下有益的思想，
　　也沒有由天才創始的劳作。
我們的后代将以輕蔑的詩句，
严峻得有如法官，有如公民，
象是受騙的儿子，刻毒地嘲笑
　　他的蕩尽了家財的父亲。

这些詩句是用血写出来的；它們发自一顆被侮辱的灵魂的深处：这是这样一个人的哭泣和呻吟：对于他，內在生活的貧乏是比肉体的死亡还千百倍可怕的灾害！……在新的一代人中間，有誰能不从这些詩句中看出自己的忧郁、心灵的冷漠及內在空虛的謎底，从而发出自己的哭泣和呻吟的呢？……如果"諷刺"一詞应該意味着的，不是快乐的机智之士的无害的嘲笑，而是憤怒的雷鳴，是被社会侮辱的心灵的怒吼，——那么，萊蒙托夫的沉思便是諷刺，而諷刺应該是詩底合法的一类。假如久文納尔[1]的諷刺詩也奔騰着这种情感的风暴、这种火热的文字的力量，那么，久文納尔就是一个偉大的詩人！

一八四一。萊蒙托夫的詩。

那同一問題的另外一面在詩人这首詩中表現了出来。一柄鑲着金飾的短劍使詩人想到了这死亡和复仇的武器在以前所起的作用……而如今呢？……嗚呼！

---

[1] 久文納尔(約60—140年)：古罗馬的諷刺詩人。

沒有誰以熱諗的、顧惜的手

再把它輕輕地擦净和愛撫，

当清晨祈禱的时候，誰也不会

再热烈地宣讀它的銘文。……

在我們羸弱的时代，詩人呵，

你是否也放弃了你的使命？

放弃了那为世人默默景仰的

你的权威，只換得少許黃金？

往常，你有力而击节的語言

也曾鼓舞了战士奔赴沙場，

人們需要它，有如筵席需要酒盅，

有如祈禱的时候需要焚香！

你的詩句象神的呼吸，吹拂众人，

喚醒了人們高貴的思想，

象在人民欢乐和灾难的日子，

鐘楼上集会的洪鐘在鳴响。

但我們已厌倦了你純朴的高歌，

金箔和欺騙才使我們心欢；

象衰老的美女，我們陈旧的世界

已慣于把皺紋藏在胭脂下面……

你可会再醒来，被嘲笑的先知？

或者，对着复仇的声音，你永远

不再能从黃金的刀鞘里拔出

你那盖滿“輕蔑”之銹的利劍？……

这就是那种强烈的灵感，那种顫栗的、由于充沛而致疲憊

的、被黑格尔指为席勒作品里的热情（ пафос ）的那种激情(страсть)!……

一八四一。莱蒙托夫的詩。

在小品集所收录的中篇小說里，果戈理从快乐的喜剧性过渡到"幽默"；他的幽默存在于对眞实生活的認識的矛盾中——亦即生活理想和生活現实的矛盾中。因此，他的幽默，只有傻瓜或孩子才覺得可笑；凡是体察到生活深处的人們就会带着忧思和沉重的苦悶去看他的描繪。……人們在这些畸形的丑陋人物的背面看到了另一些美好的面貌；这脏污的現实使他們意想到理想的現实，現存的一切給他們更清晰地显示出那应該有的世界……在密尔格拉得里，这种幽默特别渗透在伊凡·伊凡諾維奇和伊凡·尼基弗罗維奇吵架的奇妙的故事中；讀过它以后，你会在心里同作者一起喊道："活在这世界上眞是煩悶呵，諸位先生！"彷彿是从精神病院里出来，你带着苦笑看到了一些不幸的病人的愚蠢似的……在这个意义上，果戈理的巡按是足以抵过任何一部悲剧的。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

我們認为，作者最大的成功和跃进的一步是在于，在死魂灵里，可以說到处可以感到他的主观性渗透了出来。我們这里所說的主观性，不是那由于自己的局限性或片面性而把詩人所描写的对象的客观現实加以歪曲的主观性，而是深刻的、包罗万象的、富于人情的主观性，它使艺术家成为一个有热情的心灵、有同情的灵魂、在精神和人格上都能独立的人，——也就是这样一种主观性，它不允許艺术家对所描写的外在世界抱着冷漠的态

度，而要他在自己活跃的心灵上感受外在世界的现象，从而使那些现象也呼吸着他的心灵的气息。

一八四二。乞乞科夫的經历或死魂灵。

讓我們看看那貫穿在巴拉廷斯基君的作品中并构成他的詩底热情的思想吧。且举他的最杰出的、虽然是晚近的詩作之一——最后的詩人为例。在这首詩里，詩人表現了他的一切，他的詩底全部秘密，优点及缺点。讓我們把全篇詩逐字逐句地分析一下。

时代走在自己的鉄軌上，
心里是貪婪，普遍的梦想
每小时变得更明显、无耻，
充满了图利的、实际的欲望。
在启蒙底光輝下，消失了
詩底稚弱的梦幻，
人們不再为它煩忙了，
都在从事各种企业的打算。

从这些詩句的力量和詩意的美看来，很明显，詩人是表現了他的 profesion de foi ①，把久已在他胸中沸騰着的火热思想傳給了热情的文字……当前的时代成为他的思想的出发点；他对它作出結論說，很快就要来到这样一个时候，平凡的生活排除了任何詩，詩受到了人心的貪婪和謀利的腐蝕，而人們的信仰成了

① 法文，意即：信仰的宣告。

"实际的"和"图利的"了……多可怕的图画！未来是多么凄凉啊！再也沒有詩了。它到哪里去了？——在启蒙的光輝下，消失了……这么說来，詩和启蒙是彼此敌对的？这么說来，只有愚昧才是詩的朋友？难道眞是这样嗎？我們不知道：是詩人这样想的——不是我們……而况，詩人所講的不是关于詩，而是关于詩底稚弱的梦幻，这就是另外一回事了！可是，讓我們看看詩人的思想怎样发展下去。

　　为了欢欣的自由
　　希腊又一次苏生，
　　她聚集自己的子民，
　　并且兴建了京城：
　　在那里，学术重又蓬勃，
　　豪华，灿烂，风雅，文明，
　　但在繆斯的原始乐土
　　却听不到竖琴的声音！
呵，古老世界的冬天在閃耀，
閃耀吧！人都蒼白而严峻；
但在荷馬的祖国，一切葱綠：
蔚藍河水的两岸，山崗，树林；
巴納斯[1]开着花！在山脚下，
灵感之泉和从前一样在激蕩；
而詩人，自然衰枯以前的
意外的儿子，起来，并且歌唱。

---

① 巴納斯：希腊的丛岭。

現在，人們奇怪他在歌唱什么，特別是因为在他的歌中，必然要明显地透露出本篇作者的思想：

他以純朴的心灵
歌唱爱情，歌唱美，
他指出与它們背拗的
科学的空虛和煩瑣，
他用輕浮的思想
治疗瞬息的苦恼，
世人啊，在无知的日子，
世界有更好的欢笑！

原来如此！現在我們清楚了！科学是背拗（也就是不符合）爱情和美的；科学是空虛和煩瑣的……沒有作为生命交响乐之基調的深刻而可怕的痛苦，而瞬息的苦恼則应該用輕浮的思想来治疗；在无知（也就是愚昧）的日子里，世界有更好的欢笑！……

这篇詩还是在耶穌誕生之后一千八百三十五年写的！……

多么可惜，人不懂得——例如說——小鳥的語言：在小鳥中間該会产生怎样奇异的詩人啊！你看，小鳥不知有深刻的痛苦——它們的痛苦是瞬息的，它們不只用輕浮的思想去治疗它，而且，甚至它們根本沒有思想，这对于詩来說，更是多么美妙啊；因此，至于科学，小鳥連听說都沒有听說过，因此更不会有什么科学空虛和无謂忙碌的概念了；至于无知——小鳥是更进一步的，——它們一直处于絕对的愚昧中……这对于詩是多么有利

的条件！而且，多么可惜，由于不懂鳥語，我們对于鳥的詩竟一无所知！……

可是够了，詩人的基本思想是不是正确的？是不是詩从愚昧获得力量呢？直到現在，至少，就一切識字的人所知道的而言，艺术底最蓬勃的发展只出現在世界上最开化的民族中間——希腊人，罗馬人，意大利人，法国人和德国人，而不見于丘庫旗人，柯里阿基人和年次人。①

一八四二。《巴拉廷斯基的詩》。

朴素和对現实的眞实感覚构成索罗古柏伯爵中篇小說的不可分割的属性。……他的作品的弱点在于缺乏那滲透和强調一切的个人（我該說——主观）因素，如果有了这因素，現实的忠实描繪除了忠实性而外，还該有另一个优点，即理想的內容。与此相反，索罗古柏伯爵局限在忠于現实上面，无論描写怎样的事物，总保持冷漠的态度，仿佛認为它們本来应該是如此似的。这大大妨碍了他的作品的成功，使作品失去了作为热烈信念和眞摯信仰之标記的眞摯和誠恳。

一八四二。一八四二年的俄国文学。

……只有当詩人所表現的信念是发自衷心，而这信念又扎根在他那时代的历史和社会土壤里的时候，他才能是眞摯的，从而是賦有灵感的。

一八四三。杰尔查文的作品。第二篇。

---

① 丘庫旗人是西伯里亚的游牧民族，柯里阿基人是亚洲东北部的民族，年次人是阿尔泰山区的一个民族。

在眞正詩的作品里，思想不是以教条方式表现出来的抽象概念，而是构成充溢在作品里面的作品灵魂，象光充溢在水晶体里一般。詩的作品里的思想，——这是作品的热情（пафос）。热情是什么？——就是对某种思想的热情的体会和迷恋。因此，我們有 патетический（动人的）这个字。在戏剧里，什么叫作 патетический 呢？——那是被激起的情感的力量，它从人物的口中伴着熾热的語言的浪潮迸涌而出。在这种独白中，常常可以看到人物受着某种思想的顫栗的、热烈的刺激，就是这种思想构成他的一切活动和他那肯于牺牲一切以达到自己目的的意志力之隐蔽的原动力。也就是这种眞情构成任何杰出詩人的創作底基础与背景。

一八四三。謝內依达·P——的作品。

現在，艺术已經不限于作一个被动的角色——就是象鏡子一样，冷漠而忠实地反映自然了；艺术要在自己的反映中傳达生动的个人思想，使反映具有目的和意义。我們时代的詩人同时也是思想家。对于这个时代的艺术作品，一个哲学家不会再象笛卡儿就拉辛的悲剧答复朋友們那样說道：“即使它是好的，但是它証明了什么呢？”我們現代的詩的作品所以有这么多詩人的插話，又是批評，又是发問，又是回答——这該归功于主观因素的优势。总之，詩和哲学不仅已經不彼此排斥，而且不断地相互帮助，相互支持，甚至融合到这种地步，有些哲学著作你会首先把它称作是詩的，而把詩的作品称作是哲学的。

一八四三。尼古拉·馬尔克維奇的“小俄罗斯史”。

越是崇高的詩人，他的創作底世界就越新穎，——在这一点

上，不仅偉大的詩人，就是卓越的詩人也和平庸的詩作者不同：他們的詩作必然賦有独創而新穎的特色。他們的个性以及他們的詩底秘密就包括在这一特色中。要想掌握和明确这一特色的本質——这意味着你得去找出詩人的个性和詩的秘密底鑰匙。

应該到哪里去寻找这个鑰匙呢？

每一篇詩作都是为主宰詩人的強烈思想所結成的果实。假使我們把这思想認作仅仅是詩人理性活动的結果，那我們就不止抹杀了艺术，而且連艺术的可能性也否定了。如果眞是这样的話，作一个詩人有什么困难呢？有誰不会由于喜好、需要和有利可图，而成了詩人呢，假如他只須轉一轉念头，然后把它塡进某种虛构的形式中？不是的。以其天性和使命来看，詩人不是这样就可以当得成的！凡是本性不是詩人的人，尽管讓他想出一些深刻的、眞实的、甚至神圣的思想来吧，他的作品仍旧不过是瑣屑的、虛假的、畸形的、死的，——它不会說服任何人，很快就使人不相信它所表达的思想，尽管这思想是怎样完全正确的！然而，群众却正是把艺术看成了这类东西，他們要求于詩人的也正是这类东西！在閑暇的时候轉一轉念头，想出一个优美的思想吧，然后把它塞进一个杜撰的形式中，好象鉆石必須鑲在金子上！这就是一切了！不，絕不是这种思想，它也不能就这样主宰詩人而成为他的活的作品底活的胚胎的！艺术并不容納抽象的哲学思想，更不要容納理性的思想：它只容納詩的思想，而这詩的思想——不是三段論法，不是教条，不是格言，而是活的激情，是热情……什么是热情呢？創作并不是消遣，艺术作品并不是閑暇或嗜好底果实；它得使艺术家劳心劳力；連艺术家自己也往往不明白，一篇新作品的胚胎怎样会落到他的心上的、他怀着这“詩的思想”的种子，有如在母亲的子宫里怀着胎儿一样。創作

过程和生育过程是相仿的，它也不能沒有痛苦——当然是精神的痛苦。因此，如果詩人决心从事于創作底劳动和偉业，这意味着有一种强烈的力量、一种不能抑制的激情在推动他，慫恿他。这种力量，这种激情，就是热情。在热情中，詩人是思想的愛好者，他把思想当作美丽的生命那样爱着，热烈地被它所浸潤，——他并不是以智慧、理性、感情、或者自己心灵的任何一种性能来体会它，而是交出了自己整个的、充沛的倫理生命，——因此，思想在他的作品中并不成为抽象的思想，并沒有僵死的形式，而是活生生的創造，其形式的生动的美正是作品具有庄严思想的明証，其中沒有織补或者按装的迹象，沒有思想和形式的分野，而是两者融合成为一个完整的、統一的、有机的創作。思想是从理智产生的；但能够創造活的东西的，是愛情，而非理智。因此，在抽象思想和詩的思想之間，区别是很明显的：前者是理性的果实，后者是作为热情的愛情的果实。然而，为什么我們要把它叫作热情，不叫作激情呢？这是因为“激情”一詞包含比較属于情緒的概念，而“热情”包含比較属于倫理的概念。在激情中，有很多个人的、自私的、幽暗的、有时甚至是卑鄙下流的因素；因为人不仅可以对一个女人发生激情，也可以对許多女人发生激情；不仅对荣誉有激情，也可以对任何被推崇的事物，类如金錢、酒和美食，都有激情。激情中有很多純属于情緒的、血气的、神經的、肉体的和尘俗的因素。“热情”呢，固然也意味着激情，并且也和血液的激动以及整个神經系統的震动相結合，与其他种激情毫无二致；但热情永远是在人的心灵里为思想点燃起来的激情，并且永远向思想追求，——因此，这种激情是純精神的、倫理的、神圣的。热情把仅仅由理性获得的思想轉化为对思想的愛，这种愛充满了力量和热烈的渴望。哲学中的思想是不具体的；哲学

思想要通过热情才能有所作为，才能变为現实中的事实，变为活的創造。从 пафос 或 pathos（热情）这个字产生了 патетический（动人的）这个字，它常常用在戏剧类作品的評論上面，因为戏剧，就其本质来說，最是充满着热情的。然而，我們要想說明“热情”的意义，最好是从偉大的艺术作品里举出例証来。爱情的思想构成莎士比亚罗米欧与朱丽叶一剧的热情，——因此，从恋人們的口中傾泻着激动的、动人的語言，象是閃耀着灿烂星光的热情的波浪……这是爱情底热情，因为在罗米欧和朱丽叶的抒情独白中，可以看到的不只是他們彼此的爱慕，还有一种庄严的、驕傲的、充满欢欣的自覚，自覚爱情是一种神圣的感情。当灾禍开始威胁罗米欧和朱丽叶的爱情时，在他們的独白里，那自由而辽闊的感情的傾泻遇到了障碍，变为有力而狂暴的激流奔騰出来。构成汉姆雷特的热情的，是这样一种冲突，一方面是对于罪恶的憤慨，另一方面又无力照責任感所要求的那样去和罪恶作公开的殊死决斗。汉姆雷特热爱他死去的父王，把父王当作一个偉大的人物来景仰着 —— 这个国王却被人背信弃义地杀害了，——被誰呢？—— 一个丑角和酒徒，一个沒有灵魂的卑鄙小人，他从自己的亲兄那里窃去了皇冠、生命、和妻子亦即汉姆雷特的母亲的貞操，而这个女人由于自己的毫无品格，竟和那弑君弑兄的、也就是杀害她丈夫的凶手共享一个由伤天害理而取得的王位和一張奸污的床！……汉姆雷特应該如何严厉地，凶狠地，为了被汚辱的法統，为了弑君弑兄的罪恶，为了母亲的敗德，为了盗窃去的皇位，为了美德、高貴、和自己而去报复！……他知道，他应該行动起来，命运在呼喚他，——但他在面临这巨大任务时軟弱了，他对着命运底可怕的招喚臉色发白，迟疑不决，在可耻的迟疑中只好以言語代替行动。但是，如果說他的意志是薄弱的，他

的心灵却純洁而偉大。他意識到了这一点，——在长篇的独白里，他是怎样痛苦而热情地蔑視自己呵；每当他独自的时候，他就在这些独白里将他一直压抑的情感无遮拦地傾泻出来，有如一条巨大的河流冲出了复盖的冰层，淹沒了毗邻的田野……这些动人的独白表現了这个悲剧的全部热情，暴露了那使詩人为着減輕心灵的重負而不得不执笔的内在的、奇特的力量……这样的例子可以征引許多，但上面的两个例子足够說明我們的論点了。

因此，每篇詩的作品都应該是热情的果实，都应該貫穿着热情。如果沒有热情，就不能理解是什么使詩人拿起笔来的，是什么給他一种力量，使他能够开始并且完成一篇往往是相当长的作品。因此，說"这篇作品有思想，那篇作品沒有思想"是不十分明确的。我們应該說："这篇作品的热情是什么？"或者說，"这篇作品有热情，那篇作品沒有。"这是更为明确的，因为有許多人把思想錯誤地理解为作品以外到处能看見的思想。实則那种思想不过是由寒傖的形式底破烂衣衫所掩盖的議論罢了，这件破衣衫暴露了它的貧瘠。热情则是另外一回事情。除非是完全沒有审美能力的人，才会在僵死而冰冷的作品里看出热情，才能无視其中的思想和形式象是水和油的汇合，或者象是鮮艳的綫明显地縫起来的一样。

偉大詩人的作品无論怎样繁多，怎样不同，每一篇作品都必有其自己的生命，从而有其自己的热情。尽管如此，詩人的創作底整个世界，他的詩作的全貌也有其統一的热情，对这統一的热情說来，每部各別作品的热情就是整体里的部分，就是主体思想的变体和改头换面，它的无数方面的一方面。这不仅仅对于单一面的詩人，例如拜倫，是如此，就是对于以作品的多面性和复

杂倾向使人惊訝的詩人，例如莎士比亚，也是如此。这是很自然的：任何个性都是一个統一体：它可以有很多兴趣和傾向，但总是处于一个主要的兴趣和傾向的主导影响之下；既然个性是創作活动底活的直接的源泉，那么，一个詩人的所有作品必然烙有同一精神的印記，貫穿着統一的热情。就是这种充溢在詩人全部創作中的热情，成为他的个性和詩底鑰匙。批評家的第一件工作，他的首要任务就在于診断出他所要闡明和評价的詩人的作品热情。不如此的話，他也許能指出詩人作品里的局部的美或局部的缺点，再順便說出它很多不錯的地方；但詩人的意义以及他的詩底本質究竟是什么，这对于他和对于想要从他的批評来获得解答的讀者就会同样是一个謎。不但如此，他还很可能对詩人加以偏激的贊誉，或者，同样糟糕地，加以偏激的否定，把詩人所沒有的优点和缺点分派給他，或者无視他原有的东西。但主要的是——从他对詩人的研究所得出的一般結論总是錯誤的。三十年代的俄国批評正是如此冒犯了詩人們。例如，当时有一个批評家①認为茹科夫斯基的詩底最大缺点在于完全沒有人民性。假如他了解到茹科夫斯基的詩底热情是浪漫主义——这是中世紀西欧生活底果实，因而是完全談不上俄国人民性的一种因素——的話，他就不会攻击构成这个杰出詩人的最偉大的貢献的东西了。

在論及象普希金这样一个复杂而多方面的詩人的时候，不能不注意到局部，指出甚至是他的这篇或那篇小詩的某些特点来，更不能不分别論及他的大作品；也不能不从他的作品征引出或多或少的一些片段；可是，如果一个批評家只局限于作这些，

① 指波列沃依，他在莫斯科电訊中如此講到过茹科夫斯基。

他是作不了多少的。比一切都更重要的是要概括地考察普希金的全部詩作，而不是各別篇章；要把他的全部詩作当作一个特殊而完整的創作世界来作出概括的論断。这种总的观察，对于批評家和他的讀者，将如阿里阿德娜①的綫球一样貫穿在詩人的复杂而繁多的創作底迷宮中；这种观察能使一切部分成为可以理解的，并且无須注意每一篇作品，只要看那最主要的就够了。自然，这种概括的观察必須基于对詩人的热情的真正理解。但是怎样去解釋和确定热情呢？——是否要事先把它想出来，然后用各別作品中的例証来肯定自己的想法？或者，以分析开始，从各别部分的剖解进而确定什么是热情？我們覚得第一种办法比較好些，因为普希金的作品已經为大家所熟知，我們可以談論他的詩底一般意义而不必担心为人所不解。而况我們的任务，不是要把我們研究普希金的过程指明給讀者，而是要把这研究的結果加以証实。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

普希金是第一个偸到維納斯腰带的俄国詩人。不只他的韵文，而且他的每个感覚，每种情緒，每个思想，每种情景的描繪都充滿着难以言說的詩。他从一个特别的角度观察自然和現实，这个角度是为詩所特具的。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

讓我們再回到原来的看法，即認为普希金的詩底主导的热情是艺术性，于是我們就会看到，他还有一种把最平庸的事物变

① 希腊神話：阿里阿德娜是克里特王的女儿，她用綫球帮助希腊英雄特西亚斯走出了迷宮。

为詩的奇异才能。例如，有什么能比一个穿水獺皮領大礼服的花花公子駕着雪橇出游更平凡的呢？然而普希金能把它变成一幅詩的图画：

> 已經黃昏了，他坐上雪橇。
> “讓开！讓开！”一路上叫嚷，
> 圍在胸前的水獺皮領
> 滿鋪着冰粒，閃着銀光。①

或者，有什么比如下的概念更平淡的：城里沒有馬路，一切都陷在泥濘里，可是已經开始在鋪路了。把这种意思塡到詩里去，就連想一想也是可怕的！然而，普希金并不怕它，在他的笔下出現了以美丽的韵律写出的詩的图画：

> 每一年中，有五六个星期，
> 由于狂暴的宙斯的旨意，
> 敖德薩雨水滂沱，搭上堤堰，
> 它深深沒入稀烂的泥濘里。
> 所有的房屋陷入一俄尺，
> 行人要踩着高蹺，战战兢兢，
> 才能够涉过街心的泥濘。
> 轎車和乘客在泥水里陷住，
> 而那些貨車也去掉了瘦馬，
> 都用垂着角的公牛往前拉。

① 摘自欧根·奧涅金第1章，第16节。

可是，鉄鎚已經在敲碎石头，
被搭救的城市就要立刻
鋪上响彻馬蹄声的大道，
象鉄打的盔甲把它圍繞。①

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

普希金的詩——特別是他的抒情詩——的总色調是人的內在的美和撫慰心灵的人情味。于此我們要附加一句：如果說任何人性的（不是兽性的）感情，由于本身是人性的之故，已經是美的；那么，在普希金的笔下，任何感情，作为艺术的感情，是尤其美的。我們这里并沒有把詩的形式計算在內；普希金所用的形式总是具有高度的美。不，普希金每首詩的基本情感本身就是优美的，雅致的，嫻熟的；它不仅仅是人的情感，而且是作为艺术家的人的情感。在普希金的任何情感中永远有一些特別高貴的、溫和的、柔情的、馥郁的、优雅的东西。就这一点說，閱讀他的作品是培养人性的最好的方法，特別有益于青年男女。在教育青年人、培育青年人的感情方面，沒有一个俄國詩人能够比得过普希金。普希金的詩沒有奇幻的、空想的、虛伪的、想入非非的东西；它整个浸透着現实；它沒有給生活的面貌涂上脂粉，它只是把生活本然的、眞正的美显示出来；普希金的詩里有天堂，可是那天堂总是滲透着人間。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

……讓我們看一看奧陀耶夫斯基公爵的三篇最优秀的作

① 摘自欧根·奧涅金第9章。

品——旅长、舞会和死人的嘲笑吧，这已經不是寓言，不是隐喻，而是一个成熟头脑的活跃的思想在生动的詩的形象里表达了出来。尽管这些作品有着說教的目的，可是其中一切在燃燒，閃耀着幻想底灿烂的色彩；其中可以听到积极而热情的信念所发的眞誠的語言。这些作品充滿了眞理的热情，它們不是冰冷的教誨，不是对于人世罪恶的議論式的譴責或对于美德的浮夸的頌揚；它們是火热的抨击：或对于陷入自私打算的泥淖中的实际生活底空虛与猥瑣发出先知者的严厉的憤怒，或充滿了理想天国的电閃般的幻象，显示了那其中的崇高的感覺、光輝的思想、高貴的憧憬和勇敢的意图。这些作品的目的是：在昏睡的心灵中喚醒对于死气沉沉的現实、对于生活的庸俗与鄙陋的厌恶，并使人庄严地思念着另一崇高的現实——那个現实的理想就体現在一种大胆的、对人的尊严充滿自覚的生活中。可是，除此而外，这些作品的重要优点是它們和社会的活生生的密切的联系。就这方面說，它們不是臆造，不是悠閑的幻想游戏，不是抽象思想和概括的美德及罪恶之浮夸的拟人化，而是崇高智慧的教誨，这种教誨由于深深植根于俄国現实的土壤里而变得更为有益了。

一八四四。奥陀邪夫斯基公爵的作品。

沒有热情，就不能有任何詩，而訓誡主义，如果不想扼杀詩的話，必須永远充滿激情的鼓舞。古时有过一些以在战时激起人民的勇敢和对祖国的热爱为己任的歌者；直到現在，吉尔杰①的一些頌詩还在我們中間流傳，他就是为了滿足那些敌視詩的、不爱优雅艺术的斯巴达人的請求而写了这些詩歌的，目的在于燃

① 吉尔杰：紀元前第七至第六世紀之間的希腊詩人。

起斯巴达战士的勇敢精神，借以和麦新人进行血战。何以不能也有一些詩人来鼓舞和支持社会成員从事于自覚的追求，追求一种与作人的尊严相一致的、心与脑并用的生活，以此来服务社会呢？难道这些和平时期的吉尔杰們就不如战争时期的吉尔杰們嗎？勇敢是构成人的尊严的一个因素，特别在战时是重要的，然而人性却无时无地，无論战爭或和平，都是人的至高的美德、至高的尊严，因为如果沒有它，人就只是动物，而且是特別可厌的一种东西，因为他有人的外表，内心却是动物，这是違反常理的。

一八四四。奥陀耶夫斯基公爵的作品。

我們的詩歌可以正确地驕傲于眞正优美的作品和眞正天才的名字；不能說她是缺乏才能的。她已經完成了一整个循环，——因此，現在，以天眞的、无論怎样优美的小詩都不能贏得声誉了。只有才能是不够的：須要有天才；但如果需要有才能，那么，它就必須和巨大的智力以及强有力的天性結合在一起。如今，作一个詩人——这意味着要用詩的形象去思索，而不是象小鳥一般以美妙的声音去鳴囀的。要想作一个詩人，不需要那炫耀自己的瑣屑的意愿，不需要那无所事事的幻想的梦、陈腐的情感和华丽的忧郁：需要的是与当代現实問題的强烈的共鳴。詩，如果它是植根在沾沾自喜的性格底喜好、忧伤或欢乐里面，而这种性格，又象孵蛋的鷄一样，只怀着自己美丽的、却和誰也不相干的感情的話——这种詩应該获得的，不是賞識，而是輕蔑。凡是不扎根于当代現实的詩，凡是不照明現实、解釋現实的詩，——都是无事忙，是一种天眞而无益的消遣，时間的浪費，无聊人們的把戏而已。

一八四五。一八四五年的“流星”。

只有在如下的情况中詩人才有权利向群众談他自己，就是：他的歌声必須以不可思議的力量使群众折服，使群众体驗了他們所不知道的一些痛苦和幸福，甚至就是他們自己的、为他們所經受过的痛苦和幸福，但却在一种新的、高貴而純淨的形式中傳达了出来。然而，要作到这一步，必須高出群众一头以上，使他們看到你不是和他們同等的……眞正主观的詩人就是这样的……把利己主义加以詩化的詩人，总是往自己可厌的生存的虛空里去挖掘，它从那里唯有发出呻吟的声音，这声音尽管是眞摯的，但是如今对誰都算不得新聞，只令一切人覚得陈腐鄙陋而已。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

讓我們总結一下。普希金主要是詩人和艺术家，并且，根据他的天性看来，不可能更是什么别的。他給了我們作为艺术的詩。因此，他得以永远偉大，永远是詩底典范的巨匠，艺术底导师。他的詩的特性之一在于能够培养人的优美感情和人道的感情，——在这一辞下意味着对于人的尊严的无限的崇敬。尽管普希金有其世襲的偏見，他天性原是一个充满着爱与同情的人，由于心灵的丰满，愿意向凡是他認为“人”的人伸出手去。虽然他具有强有力的性格，因而是暴躁的，容易趋于极端，可是他仍旧有許多孩子般温和的、优雅的、柔情的东西。这一切都在他优美的作品中反映了出来。总有一天，他会成为俄国的古典詩人，人們将用他的作品来培养和发展不仅是美学的、并且是倫理的情感。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

……您深刻地了解俄国，只是作为一个艺术家，并不是作为

一个思想家，但您在您那本怪异的書里，却如此拙劣地充当了思想家的角色。这并非因为您不是好思索的人，而是因为这么多年来，您已慣于从您那美丽的远方望着俄国；您当然知道，沒有什么比从远方照我們所意愿的那样去看事物更容易的事了。因为，您在这美丽的远方过着和它迥乎不同的生活，您封閉在自己里面，或者封閉在心情上和您是一致的、而且也无力抵抗您的影响的一小圈人里。因此，您不曾意識到，俄国的救星不在神秘主义，不在禁欲主义和虔誠主义，而是在文明、启蒙和人道底胜利上面。俄国需要的不是傳道（她听得已經够了！），不是祈禱（她說得已經够了！），而是在人民中間喚醒这么多世紀以来委弃于污泥和粪土中的人的尊严，需要遵照常識和正义、而不遵照教会教义的法律和权利，并且要尽可能严格地促其实現。如今，与此相反，她却显現了一个国家的可怕的景象：在这里，人販卖人，連美国种植园主的那种"黑人非人"的辯护也不需要；这里，人們称呼自己不用名字，而用渾名如万卡，斯杰式卡，瓦西卡，巴拉式卡等；最后，这里不仅对于人格、正直和財产沒有保証，甚至沒有警察維护的秩序，有的只是不同式样的官方盜贼的大联合！目前俄国最迫切的全国性問題是：廢除农奴制度，取消体刑，至少尽可能严格地把那些已有的法律付諸实現。关于这，甚至政府自己都感覚到了（它很清楚，地主們是怎样对待自己的农奴的，后者每年把前者杀死多少），这可以由政府采取軟弱无效的敷衍政策以图裨益于白种黑奴、以及用三尾鞭代替单尾鞭的滑稽措施，得到証明。

便是这些問題惊扰着俄国的冷漠的、半昏迷的梦境！在这种时候，一个偉大的作家，他曾經以自己高度艺术的、异常眞实的作品有力地促进俄国的自覚，使她有如对着鏡子一般看到了自

己——这个作家却以基督和教会为名，教导野蛮的地主从农民身上压榨更多的錢，辱駡农民是肮脏的猪嘴脸……这怎能不引起我的憤慨来？……即使您透露了要謀杀我的意图，我也不会比看了这些可耻的字句更恨您的。

一八四七。給果戈理的一封信。

据我看来，您不很理解俄国的公众。他們的气质是为俄国社会的情况所决定的；在这个社会里，新生的力量沸騰着要冲出来，但被沉重的束縛所压制，找不到出路，因此只好变为阴郁、苦悶和冷淡。只有在文学中，尽管有韃靼式的审查制度，还能見到生命和进步的运动。这就是为什么作家的称号这样为我們所尊敬，为什么甚至才能不大的人，也这么易于获得文学上的成功。在我們这儿，詩人的头衔和文学家的称号早已使金綫肩章和华丽制服黯然失色了。这就是为什么特别在我們这儿，任何所謂自由的傾向，即使在才能貧弱的人身上，也受到普遍的重視；为什么誠意或非誠意地效劳于正教、专制政体和官方人民性的偉大詩人很快就失去了声誉。一个显明的例子是普希金，他只写了两三首忠于皇室的詩，穿上了宮廷侍从的制服，便突然失去了人民的愛戴。如果您眞的以为，您的書的失败不是由于它的恶劣傾向，而是由于您对一切人道出了尖刻的眞理，那您就是大錯而特錯了。即使您对于从事笔墨的同行可以这样想，但公众怎能够也算在这一类里呢？难道您在巡按和死魂灵中不曾对他們过于尖刻，而是以較少的眞誠和才能，說出了較不辛辣的眞理嗎？确实，人們曾对您憤怒得发瘋，但巡按和死魂灵并沒有因此失败，可是您最近的这本書却可耻地一敗涂地。在这儿，讀者是对的：他們把俄国作家看成是自己唯一的領袖，是使他們擺脫专

制政治、正教和官方人民性等一团黑暗的救星，因此，他們随时可以原諒作家写一本坏書，却絕不寬宥他写一本怀有恶意的書。这証明在我們的社会里，存在着多么新鮮而健康的感覚，尽管这感覚还在萌芽期間；这也証明了我們的社会是有前途的。如果您爱俄国，就請和我一同庆幸您那本書的失敗吧！……

一八四七。給果戈理的一封信。

毫无疑問！目前俄国文学的状况完全不似很多人想象的那样可悲。有識見的人都在說，情形甚至是大有可为的。俄国文学变得明智了，很快就要进入成熟阶段，——有識見的人都这样說，并且举出了确凿的証据：它沒有产生小詩，它拒絕描写强有力的沸騰的热情和巨大的性格；玆旺、李里和格利姆①型的性格都被鏟除了，代之以彼得洛夫們、伊凡諾夫們、西德洛夫②們；市民趣味所爱描写的上流社会，伯爵和伯爵夫人，从汉巴斯和都尔③买来的家具，馬尔斯出品的香水和列贊諾夫做的冷食等等，都无影无踪了。俄国文学甚至更进一步，不久以前开始表現了聞所未聞的勇气……在它里面跳跃着一泓新的生活的泉水，这是它以前不屑于在那里面去汲取的；它的目标比任何时候都更高貴、更合情合理……它一方面拒絕描写那在貴族客厅的芬芳空气里、在灿烂夺目的灯光和舞乐的轟响下旋起来的、无疑是崇高而深刻的风暴和激动，一方面不再厌恶那为柴杆照明的下层貧苦社会里的阴暗的瑣事、热情和痛苦。現在，它已經有了不少

---

① 玆旺、李里、格利姆等：为原文 Звонские, Лирские, Громины 等字之音譯，有响亮、抒情、大声之意。在当时均为貴族的姓氏。

② 彼得洛夫、伊凡諾夫、西德洛夫等：均为普通人的姓氏。

③ 汉巴斯、都尔：为彼得堡的有名家具鋪。

这样的作品，你从那里面不仅看不到公爵、伯爵和将軍，甚至連尉官阶級的人物都沒有了，——而这些作品不但沒有疏远、反給它吸引了更多的讀者……这个世界有丑得可怕的黃臉婆，她們一生都埋在腐烂的破布里，除此而外就沒有嗜好、乐趣和生活；有阴郁的、脾气暴躁的老头子；有可怜的、惹人厌烦的女人，她們剛一伸手偸偸摸摸就臉紅了，或者干脆变为羞辱和貧苦下的牺牲；有蒼白病弱的孩子，由于寒冷而抖索着、奔跑着，他們是被飢寒从阴溼的地窖赶到上帝的世界上来的，——这是个阴暗而可怕的世界，对于我們不久以前还謹守規矩的、愛体面的文学来說，它得經过多少思考和閱历才能决心下降到这个世界里来呵——哪怕仅仅是揭开帷幕的一角去窺探它幽暗的秘密也好——而它把它揭开了……在坚决而自覚地迈出这一大步之后，俄国文学并沒有为可耻的責难而惶恐，这責难，說起来眞是我們时代之耻，直到現在还从四面八方朝它叫嚣，說它不該从事于描写对它說来是卑不足道的事物，在污泥里挖掘……它自己明白，它現在的主人公經常是这样一些人，他們的习惯是粗魯的，他們的痛苦平凡到瑣屑的程度，他們的热情沒有高尙的素养，其中不但沒有浪漫的、迷人的成分，反而非常惹人厌恶，——但是，它也知道，他們是人……而那些雅致的、有着高貴教养的責难者們，尽管他們洋洋得意地发表議論，說这些角色不值得注意，这种生活描繪除了使人厌恶之外沒有別的等等，——这是它連听也不要听的！它知道他們的喜好：那是要把令人窒息的現实忘掉——他們要假象，但它偏不給他們这种东西；与此相反，它却仿佛故意要打扰他們的平靜，妨害他們的消化。

一八四七。現代外国文学的博物館。

你讀过唐貝父子嗎？它簡直是荒謬絕倫地美妙！我从沒有想到过，不但在狄更斯身上、甚至是一般人性中是否有如此丰富的幻想去創造如此鮮明、深刻而真实地写照出来的典型。他写过很多优美的东西，但所有那一切，在和他最近的这篇小說比較之下，都显得暗淡、脆弱、卑不足道了。对我說来，狄更斯如今成了一个我以前不曾認識的嶄新作家。为什么他这么缺乏个性，缺乏主观，这么不近人情——而又是这么十足的英国人！为什么他更近似华尔德·司各脫，而不似拜倫呢！

一八四七。給B.П.鮑特金的信。

难道这种新的社会运动沒有在文学里充分反映出来嗎？——在这永远是反映社会的文学里面！就这一点而言，文学甚至于比这作得更多：它不仅反映了、而且促进了社会中的这种倾向；不仅沒有落后于、而且走到了这倾向的前面。这任务的高貴和值得尊敬，那是不待言的；但是沒有紋章的貴族們却为此而攻击文学。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

二　文学的民族特点　文学的人民性　民族性和世界性　俄国作家的人民性

他《杰尔查文》的書信詩和諷刺詩表現了一个迥乎不同的、却也同样美丽和迷人的世界。其中可以看到俄国人的实际哲学；因此，它們主要而显著的特征是人民性，这种人民性不在于采用农民語言或极力模仿歌謠和民間故事的手法，而在于俄国心智的屈折之处，在于俄国人对事物的观察方式。就此而論，杰尔查文具有最高度的人民性。

一八三四。文学的幻想。

我只想指出，正如前人已經說过，寓言所以在俄国有如此出色的成就，因为它的产生并非出于偶然，而是我們人民酷爱寓言和暗喻的結果。这有力地証明了：假若文学要想持久和永恒，絕对非有人民性不可！

一八三四。文学的幻想。

因此，我們的人民性在于描繪俄国生活图画的忠实性。

一八三四。文学的幻想。

果戈理君的中篇小說有最高度的人民性；然而，我不想对它們的人民性說太多的話，因为人民性算不得眞正艺术作品的优

点，只不过是它的必要条件，如果我們把人民性理解为对某一国家某一民族的风俗、习惯和气质的忠实描繪的話。每个民族的生活都呈現在它所特有的形式中，——因此，如果那生活的描繪是忠实的，它也就是人民性的。要想把人民性反映在詩的作品中，并不需要艺术家作很深入的研究，象通常人們想象的那样。詩人只須对这种或那种生活加以匆促的一瞥，就已經攝取到它了。作为一个小俄罗斯人，果戈理君从小就熟悉小俄罗斯的生活，然而他的詩底人民性并不限于小俄罗斯。在他的狂人日記和涅瓦大街里，一个小俄罗斯人也沒有，全是俄国人，此外还有德国人；他是怎样描写了这些俄国人和德国人呵！怎样的席勒和霍夫曼呵！我要在这儿順便指出：的确，我們应該停止追寻人民性了，正如沒有才能的人应該停止写作一样；因为这个人民性很象克雷洛夫寓言中的影子：① 果戈理君一点也沒有想到它，它却不請自来；另一方面，許多人尽力追逐它，得到的却只是糟粕而已。

一八三五。論俄国的中篇小說和果戈理君的中篇小說。

在俄国农民的小宴会、一个农民的打算和耕者之歌中表現了我們农民生活中的詩。我們极为推崇这种人民性：柯尔卓夫笔下的人民性是高貴的，它沒有以粗魯和犬儒主义伤害人的情感；同时，它又是眞实的，毫不造作和勉强。他的辞句和图画的朴素以及种种迷人的地方都是无与倫比的。至少，直到如今，我們还沒有一点关于这种人民的詩的概念，只有柯尔卓夫使我們認識到它。

---

① 見克雷洛夫的寓言影子和人。

一八三五。柯尔卓夫的詩。

什么是文学中的人民性？是不是反映人民的个性和特点，表現它的内在和外在生活的精义以及这生活中一切典型的光影、色彩和遺傳的标志？如果是这样，我覺得就沒有必要向眞正的才能、眞正的詩人要求这种人民性了；它必然会自己呈現在創造性的作品里面。尽管一个詩人的作品有各色各样，你会看出詩人的性格对它們总有或多或少的影响的！你也不会否認，在詩人天賦最强的地方，也就是作品最独創的地方！好了，假如詩人的个性必然会在他的作品里得到反映，那么，他的人民性难道就不反映于其中嗎？难道每一个詩人，在呈現人的本質以前，就不是一个俄国人、法国人、或者德国人嗎？我們姑以一个俄国詩人为例：他出生的地方，天是阴沉的，雪是深的，严寒凜冽，风雪肆虐，夏季炎热，土地丰腴：难道这一切不給他留下特殊的印記嗎？他从幼年起听过关于勇武的俠客和騎士的故事、美丽的公主和郡主的故事、凶恶的魔法师和可怕的妖精的故事；他从青年起就听熟了乡士的幽怨的、拖长調子的歌声；他学过本国历史，那是和世上任何国家的历史都不同的；他的青春的岁月也在那个与任何社会都不相同的社会里渡了过去；他属于这样一个民族，这个民族还沒有充分生活过，但她的今日已經作为过渡到美丽的未来的一步而使人发生兴趣了，他的未来則仍在胚胎和酝酿期間，但已充滿了希望……这以后，如果他是詩人、是眞正的詩人，他难道不該对自己的祖国怀有深厚的感情，共享她的希冀，乐其所乐，苦其所苦嗎？……有誰不以为然，要对这种說法加以反对嗎？——因此，我要問：一个眞实的俄国詩人能够不是一个俄国的詩人嗎？他之所以是俄国的，难道仅仅在于出生地，而不在于

精神、思想方法、情感方式等等方面嗎，尽管他受了怎样深刻的欧化的影响？——是的，最可敬的出版家呵①，如果一个詩人有真实的才能的話，他不可能不是人民的，只要他不卖弄才智，不着力文飾，而是从心灵里創造……以克雷洛夫为例：姑不論寓言是否为艺术作品，甚至不必把他看作是詩人，只当作是雄辯家好了：你难道沒有在他的作品里看到毫无糟粕的最純淨的人民性嗎？他的人民性岂非一方面以其能引起俄国人民热烈的共鳴、一方面以其不能傳达于任何其他語言的这一事实而得到証明嗎？——現在，我們再举出完全和这相反的另一方面的例子，看看普希金的杰作奥涅金吧：难道这里的达吉亚娜、奥丽嘉、連斯基、拉林老夫妇、外省人物如布揚諾夫們、彼杜式珂夫們、沙列斯基們以及奥涅金自己——难道他們因为是典型人物，是人类，是世界性的，就不专屬于俄国的世界，就不是从俄国的生活里面提取出来的嗎？难道你把他們的名字換成了阿道尔夫、亨瑞艾特、厄芮斯特、阿美利亚②等等，就不抹煞了他們的意义嗎？——然而，也許有人說，这只是証明詩人熟知自己的社会，从而忠实地描写了它，并不証明他是有人民性的，因为他也可以同样忠实地描写一个德国社会呵；由此看来，人民性是在于对事物的看法和思想与情感的表达方式了！——是的，仁慈的先生們，你們說得很对，可是問題是在于：一个詩人能否忠实地描写他的社会呢，假如他和这社会沒有共鳴，假如他沒有参加到它的生活里面，获得它的隐秘的話？万一他也能同样忠实地写出欧洲生活的某种插曲，那不过意味着：我們，俄罗斯人，一方面是自己社会的、一方面也是欧洲生活的参与者。至于詩人本身的人民性，你們只

① 指納杰日丁。

② 这些都是德国人、英国人或法国人的名字。

須注視奥涅金一下，就可以在作者自己的思想和情感中看出人民性的一切因素了，从而承認：只有俄国詩人，并且是在俄国生活的特定时期内，才能如此思索和感覺，才能以如此的方式把自己的思想和感情表达出来的！最后，讓我們再举出和前两方面都不同的第三方面，以果戈理君的作品为例。在这些作品里被詩化的，大部分是人民自己的生活，群众的生活，作者可能很容易跌落在通俗性上面，可是他牢牢守住了人民性，就是普希金所具有的那种人民性。为什么会这样呢？这是因为果戈理君是詩人，他有崇高而有力的才能；因为在他对两个傻瓜愚蠢的爭吵或两个蠢才的无聊生活的描写中，我找到了生活的观点，忧郁而嘲笑的观点；我想到世上有多少人一輩子在自私的瑣事上、在吃、喝、睡覚中度过了，而他們还以为他們在活着，并且作了該作的事情；我想着，不禁忧郁起来……所謂最猥褻的、肤淺的事物，在其他作家的笔下可能是絕对令人厌恶的，在果戈理君的中篇小説里却含有一种雅致，为一种天眞气氛調和了；即使遇到最突出的描写，你也会原諒它的作者，有如你会原諒一个美丽而可愛的女人的鬼臉一样！……从这一切得到什么結論呢？那就是，誰有才能，誰就是眞实的詩人，他不可能不是人民性的！

然而，凡是沒有才能而想获得人民性的人，他永远趋于通俗和庸俗；他也許会忠实地摹写出下层人民的一切恶浊現象，酒館，市場，陋屋，一句話——貧民，但却永远不能掌握人民的生活，不能获得人民的詩。

一八三六。无稽之談。

我們羡慕我們的孙子和重孙們，能見到一九四〇年的俄罗斯——站在文明世界的前列，对科学和艺术作出規定，并且从一

切开明的人类得到应有的敬仰。

一八四〇。一八四〇年(閏年)的日历。

首先，“文学”一詞指人民的記載，指人民的一系列精神活动，从民歌——詩底最初的、幼稚的儿語，以至艺术作品——就是充分发展了的創造力底成熟的果实；从深奥的学术論文以至平易的报紙文字、或者关于建造烘谷房或消灭蟑螂的小册子。此外，“文学”专指詩的作品；再則，它意味着在科学和艺术中一切輕松的、消遣解悶的，甚至为一般人所賞識的东西。但无論如何，在任何意义上，文学都是民族意識，民族精神生活的花朵和果实。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

是的，我們已經有了足以和任何民族相媲美的詩。“然而，”人們詰問：“我們的詩能够在大約一百年內保持这样无可比拟的高度嗎?”在回答这个問題以前，我們要請发問的人先答复我們一个問題：在不到一百五十年的期間，我們祖国何以能从一个被克里姆人、波兰人、瑞典人所欺压和割裂的国家变为世界上最强大的帝国，并且将她一度被割讓去的領土小俄罗斯、敌对的克里姆、同种的白俄罗斯以及波罗的海沿岸的瑞典領土一齐并入自己广大的版图，从而使之扩展到古阿拉拉特以外去?何以在这样短短的时間內，她从沒有印刷的文字而至有了文学，甚至将亚細亚式的风俗变成了欧罗巴式的，以至我們現在一提到米特罗方和斯科季宁①的时代就仿佛是一千年以前似的?……我們認为，

① 米特罗方和斯科季宁：是馮維辛紈袴少年喜剧中的两个人物，俄国十八世紀农奴制下的地主典型。

这一奇迹的原因在于这个民族精神的深沉有力，在于它内在生命的隐秘的源泉不断沸騰地迸涌出来。当精神临近覺醒时，它是刻不容緩的……我們人民的或直覺的詩，就丰富而言，并不逊于世界上任何一个民族，只有待于勤劳的人們把它那埋藏在人民記忆中的宝藏收集起来。不必談民歌，就只这本名为吉尔式·但尼洛夫古詩輯录的民歌集已經生动地証明了我們人民的幻想有着怎样丰富的創造力。另一方面，普希金作品中留給我們的艺术的詩是足以和一切世代、一切民族的詩并駕齐驅的。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

文学是人民的意識，它象鏡子一般反映出人民的精神和生活；在文学中，象在事实中一样，可以看到人民的使命，它在人类大家庭中所占的地位，以及从它的存在所表現出来的人类精神历史发展的契机。人民的文学源泉可能不是某种外在刺激或外在的推动力，而只是人民的世界观。每个人民的世界观都是它的精神的种子和要素（本質），亦即它对世界所抱的本能的、内在的看法；有如眞理的直覚，生而即有，这种看法构成人民的力量、生命和意义，——它是那含有一种或数种基本色彩的三棱鏡，人民通过它而認出一切事物之存在的秘密。世界观是文学的源泉和基础。它是供文学图画在其上着色的素描的底子，是文学的图案所凭以織出的画布。

一八四〇。一八四〇年的俄国文学。

眞实的艺术家不必費力而自成为人民的和民族的；他首先在自身感到了民族性，因此不自覺地将它的印記按在自己的作品上。普希金的达吉亚娜尽管讀着法文書，在插图中还穿着欧式

服装，可是她仍旧是一个地道的俄国人，无論是她当着"外省姑娘"，或是当着公爵夫人和社交妇女的时候。要描繪这样高貴的性格，必須有天才或偉大的才能；对于才力薄弱的人，尤其是庸碌之辈，写村夫、村妇和仆役比較便利，只消使他們說出自己的語言——这就有了人民性了。不过，天才詩人笔下的村夫和村妇，也往往比庸才所写的紳士和显貴們高貴得多：普希金写出的达吉亚娜的乳媽，尽管单純而愚昧，但作为描写来說，却洋溢着艺术的雅致和亲切：我們笑她，但也爱她、尊敬她；她对达吉亚娜的单純而不自覚的溺爱使我們为之心动，——我們会和达吉亚娜一起对着她可怜的乳媽的坟墓而叹息。

凡有生活的地方必有詩；但是，只在有思想的地方才有生活；要想掌握生活的戏剧，那就必得掌握思想底不可見的、芬芳的醇精。对艺术說来，比人更高貴、更崇高的对象是不存在的，——然而，要有被艺术描写的权利，人应該是人，而不是什么十四品文官或貴族。农民也有心和灵魂，欲望和热情，爱和恨，——一句話，他也有生活。但是，要描写一个农民的生活，我們說过，必須抓住这生活里的思想，于是它就不会有任何粗糙、庸俗、鄙陋而愚蠢的东西了。这就是何以果戈理的专門描写小俄罗斯純朴生活的狄康卡近乡夜話流露着如此丰富的艺术、以如此不可抗拒的魅力和如此奇妙的詩意感人的緣故。

一八四一。論人民的詩，第一篇。

"人民性"在政治生活和在文学里都是一件大事；只不过，和任何眞实的概念一样，它本身是片面的，只有和它对立的一面調和起来才成为眞实的。"人民性"的反面是具有"世界性"意义的"普遍性"。沒有任何一个人能孤独地生存在社会以外；同样，也

沒有任何一个民族能生存在人类之外，脱离民族气质的人是一个幽灵……沒有民族性格和民族面貌的国家不过是死板的标本，而不是活的机体。然而，另一方面，要想在世界的共同体中使自己重要和发揮作用，只有民族精神还不够。不論有无民族性格和民族面貌，民族总是片面而极端的，因此只能算是幻影。要使一个民族确实在历史中呈現，必須把它的人民性只算作形式，只算作人类这一思想的表象，而不是这思想本身。任何特殊的和各别的，任何个体实际上只通过普遍性而存在，这普遍性是它的內容，个体就是这內容的表現和形式。个体而沒有普遍性，固然是空幻；有普遍性而无特殊的、个体的表象，也同样是影子。因此，在文学中只要求人民性的人，是在要求一种虛幻而空洞的“无物”；另一方面，若要求文学完全取消人民性，以为如此就可以使文学成为大家都欣賞的、普遍的、世界性的东西，也是在要求一种虛幻而空洞的“无物”。前者只追求沒有內容的形式，后者則追求沒有形式的內容。他們不理解，沒有內容的形式或沒有形式的內容，都是不能存在的；即使存在的話，那么，前者有如奇形怪状的空洞的器皿，后者則是虽然大家都看得見、但却不認为是实体的空中楼閣。显然，只有又是世界性的、又是人民性的文学，才能是眞正人民性的文学。有此无彼，則不該存在，也不可能存在。

一八四一。論人民的詩。第一篇。

每个民族的詩都是人民意識的直接表現；因此，詩和人民生活是紧密地融合在一起的。这就是何以詩必須有人民性，何以一个民族的詩和一切其他民族的詩不同的緣故。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

歌德的創作无論如何繁复和包罗万象，他的每篇作品都洋溢着德国的、再加上歌德的精神。普希金的大部分抒情詩，甚至他的几篇史詩作品，和唐·璜一样，虽然在内容和形式上显然是純欧罗巴风味的，但普希金在那里面仍不失为真正民族的、俄国的詩人，因为你怎样也不能把它們和拜倫、歌德、席勒的作品相混，而且除了說它們是“普希金的”以外，沒有别的可以称呼。讓我們再重复一遍：这是必需如此的，这是創作的眞諦：无論詩人从哪一个世界提取他的創作内容，无論他的主人公們属于哪一个国家，詩人永远是自己民族精神的代表，以自己民族的眼睛观察事物并按下她的印記的。越是有天才的詩人，他的作品越普遍，而越是普遍的作品就越是民族性的、独創的。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

要使文学表現自己民族的意識，表現它的精神生活，必須使文学和民族的历史有着紧密的联系，并且能有助于說明那个历史；必須使文学有机地发展起来，具有自己的历史。如果不是这样，一个民族以本土或其他語言写出的書籍无論怎样汗牛充栋，——那只不过証明了：那个民族的出版事业是存在的，印刷所的生意很发达；但这完全不意味它有文学。即使它有或多或少的、甚至才能卓著的作家，这也只不过証明了：那个民族里有些人有自己的理由和动机去編写和发行書籍而已；但也完全不意味它有文学。書的銷售更不足以証明文学的存在了：它只証明那个民族里有或多或少識字的人，他們需要讀些东西，也許是出于无聊，为了消遣，也許是由于不懂外国文字，也許是由于对祖国及本土的一切有特別愛好的緣故。

一八四一。"文学"一詞的概括的意义。

"人民性"成了我們这时代的美学綱領，犹如自然底美化的摹仿是前一世紀詩典的主要原理一样。在"人民性的"这一富有魅力的形容詞下，包括了我們这时代詩人可能贏得的至高的贊揚以及当代和后世能够給他的最堂皇的头銜。現在，人民性的詩、人民性的作品这一类說法常常是代替了卓絕的、偉大的、稀世的作品的。呵，富于魅力的字，神秘的征象，好一个深奥的、无限广大的思想之神圣的标記呵！——人民性如今仿佛竟代替了創造、灵感、艺术性、古典主义和浪漫主义，将美学和批評并兼于一身了；現在它成了至高的范疇，成了一切詩作的成就及一切詩誉的是否持久的試金石。大家首先要求詩要具有人民性，这以后便万事亨通；然而，尽管这名詞看来如此簡单明了，究竟有多少人能够給自己解說一下什么是人民性的？确实，事情往往不是象表面看来的那样。至少，人民性一詞和任何其他含蘊某种思想的名詞一样，需要精确的規定。人民性正是这样的一种名詞，它只是由于失去明确而精当的涵义才显得太明了的。至少，在我們的文学里，我們看不出对詩的人民性概念有特别明确的規定。

只有当詩是人民的，也就是当它反映自己民族性格的时候，它才是真实的。

一八四一。人民的詩底概观及其意义。俄国人民的詩。

最后，普希金是十足民族的詩人，他的精神包括民族性的一切因素。这不仅可以从他那些以純民族的形式表現純俄国内容的无与倫比的作品中看出来，而且更可以見于这样一些作品中，

它們在内容和形式上仿佛不可能有一点俄国的东西。我不知道誰能比果戈理在如下的寥寥数語中把詩底民族性特点規定得更好、更明确的了，这些話一直留在我的記忆里："眞正的民族性不在于描写农妇的无袖長衣，而在于具有民族的精神。詩人甚至在描写异邦的世界时，也可能有民族性，只要他是以自己民族气質的眼睛、以全民族的眼睛去观察它，只要他的感覺和他所說的話使他的同胞們覺得，仿佛正是他們自己这么感覺和这么說似的。"

一八四一。一八四一年的俄国文学。

有两个条件造成偉大的詩人——天性和历史。所以，即使在天性和詩才上堪称最偉大的詩人，若果生長在民族性沒有世界意义、或者民族性尙未发展起来的民族中，还是不能在艺术上达到他应有的高度的；在这种情形下，他不但会低于和他同等的，甚至低于那比他天性較差、創造的才力較小的詩人們，如果后者的天才是在有着世界意义的民族性底土壤上培养起来的話。在估計一个詩人的成就高低时，要想使你的判断公正而周詳，就不能不考虑到这一点。

我們上面所說的話只适用于这样一些偉大的詩人，他們既属于自己的祖国，也属于全人类，因此有了"世界性"的称号。只要是有世界性的詩人，他不能不是偉大的；但是，可能是偉大的詩人，却不是世界性的：这种差别不在于詩人的天性如何，而在于他的祖国的世界意义如何。

一八四二。波列査耶夫的詩。

沒有人能够超过自然賦予他的能力；然而，一个时代的历史

和社会精神可以把一个行动着的人的天賦能力激发到它最大的限度，也可以消弱和麻痹它，使詩人的成就比可能作到的为小。詩人和他的时代的关系經常有两种：其一是他沒有在时代所允許的范圍內找到适于自己才能的生活內容，另一是他沒有追隨时代的精神，从而不能利用那由时代提供給自己才能的生活內容。这两种情况趋于同一个結果——就是才能的早衰，和正当获得的声誉的早衰。

一八四二。巴拉廷斯基的詩。

克雷洛夫的寓言是俄国的实际智慧、俄国的机智和幽默、俄国的口語的宝庫；它以朴素和人民性为其特色。克雷洛夫完全是人民的作家，他为人民的导师至今已不下三十年了。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

我們从《屠格涅夫的巴娜莎》长詩里所征引的段落充分說明了作者的才能和技巧。那韵文流露着异常的詩才；而忠实的观察，从俄国生活內部所掌握的深刻的思想，那含蓄着丰富情感的、优美而机巧的冷嘲，——这一切指明，作者除了有創造的才賦而外，还是我們时代的产儿，他的胸中蘊积着这时代的一切苦恼和問題。我們不想談及独創性：它和才能是一个东西，——至少，沒有它就沒有才能……整篇长詩貫穿着如此严格一致的思想、格調和色澤，如此无懈可击，这表示作者不仅有創造的才能，而且那才能是純熟的、有力的，知道怎样掌握自己的对象。总的說来，即以这首詩为例，你不可能不看到：最近，我們的詩和我們的社会获得了怎样巨大的成就。要想确信这一点，只須想一想在普希金茨岡以前出現的那些长詩就够了……风行于現代詩中

的冷嘲和幽默比一切都更有力地証明了这种詩的成功，因为冷嘲和幽默的缺乏永远暴露那个文学的幼稚状态。

一八四三。巴娜莎。（И·С·屠格涅夫的）詩体小說。

旣然艺术，就其內容而言，是民族的历史生活的表現，那末，这种生活对艺术自必有巨大的影响，它之于艺术有如燃油之于灯中的火，或者，更进一步，有如土壤之于它所培养的植物。枯干的、沙石的土壤是不宜于植物的；內容貧乏的历史生活也不宜于艺术。

一八四三。杰尔查文的作品。第二篇。

关于别林杰王和他的儿子伊凡王子、長生的吝啬老人的詭計以及老人之女瑪丽公主的智慧的故事和睡公主的故事是茹科夫斯基在俄国人民性上面所作的失敗的試驗。关于这两篇故事詩，无論如何說不上：

这里是俄国的精神，这里有罗斯风味。①

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

普希金出現的时代，适逢作为艺术的詩在俄国剛剛有可能出現的时代。一八一二年是俄国生活中偉大的时期。就其結果而論，它是俄国历史上彼得大帝朝代以后的最重大事件。和拿破侖的紧張的决死斗爭喚醒了俄国沉睡的力量，使她在自身看出了前此未曾意想到的力量和作用。共赴危难的感覚使各阶层接近起来，喚醒了共处的精神，并且使公开論政得以肇始，这是

① 引自普希金魯斯兰和柳德米拉。

以前的宗法制度所不容許的，它起初对这件事是如此冷酷地迟疑着。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第四篇。

普希金的詩无論是描写俄国的大自然或俄国的性格都是惊人地忠实于俄国的現实，因此，輿論就根据这一点称他为俄国民族的、人民的詩人。……我們覚得，这只是对了一半。人民的詩人——这是指全体人民都熟知的詩人，例如，法国熟知自己的貝朗日①；而民族的詩人——这是指一切多多少少有教养的阶层所熟知的詩人，例如，德国人士都熟知歌德和席勒。我們的人民不知道自己的任何一个詩人；他們直到現在还尽自唱着“小雪花不白”，甚至不曾想到他們所唱的是詩，而不是散文……因此，从这方面說，对普希金或对任何俄国詩人使用“人民的”这个形容詞都是可笑的。“民族的”一詞在涵义上其实比“人民的”更为广泛。“人民”总是意味着民众，一个国家最低的、最基本的阶层。“民族”意味着全体人民，从最低直到最高的、构成这个国家总体的一切阶层。民族的詩人在自己的作品里一方面要表現以人民群众为其代表的那种基本的、混同的、难以明确說出来的实質，一方面还要表現在全民族最有教养的阶层生活中所发展着的这种实質底确定的意义。民族的詩人——多么了不起的事情！再来看看普希金，就他的民族性問題而言，我們認为他不可能不在自身里反映出地理上和体質上属于本民族的生活，因为他不仅仅是一个俄国人，而且是一个被自然賦予天才能力的俄国人；不过，人們認为是他的詩底人民性或民族性的东西，我們却看作是

① 彼尔·貝朗日（1780—1857）：法国詩人，具有空想社会主义的思想，他的詩在法国工人中間頗有影响。

他的异常偉大的艺术技巧。他高度地掌握了这作为艺术家的主要方面之一的描写現实的技巧。請讀讀他那奇异的戏剧长詩女水仙吧：它是彻底浸潤着俄国生活的眞实的；再讀讀他那也是奇异的戏剧长詩石客吧：它无論就自然景色或主人公的性情而言，都散发着西班牙的气息；再讀讀他的埃及之夜吧：你会被带进一个消逝了的古代世界的生活内部里去……普希金的擅于应付生活的多种多样的和最相反的領域的这种惊人才能，我們还可以征引很多，但这里的三个例証已經够了。它們难道沒有証明他的艺术的多面性嗎？假如他能异常眞实地描繪出他从未見过的异域的自然和风俗，他对俄国事物的描繪怎能不特具自然底忠实性呢？为了更彻底地探討这問題，我們認为有必要从果戈理的关于普希金的几句話一文中摘出相当长的一段来。①

这一切是非常正确的，特别是对于民族詩人的定义："詩人甚至在描写异邦的世界时，也可能有民族性，只要他是以自己民族气质的眼睛、以全民族的眼睛去观察它，只要他的感覺和他所說的話使他的同胞們覺得，仿佛正是他們自己这么感覺和这么說似的。"从这个观点看来，你可以說，普希金比他以前的任何詩人都更是俄国民族的詩人。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

我們所以离題說了以上一段話，就为的駁斥这样一种毫无理由的見解：仿佛在文学上面，純粹俄国的人民性只能从以粗糙的下层社会生活为其内容的作品中找到似的。根据这种奇怪的

---

① 以下为引自果戈理的一段文字。起自"一提到普希金的名字，立刻就想到俄国民族的詩人"，至"至少，令人惋惜的是，沒有一处对它們有过眞实的評价，而它們迄今还未被人論及"为止。(选輯者)

見解，俄国最好的和最有教养的一切全成了"非俄国的"；根据这种"草鞋——布衣"的見解，描写农夫农妇的粗劣的笑剧才是俄国民族的作品，而智慧的痛苦虽然是俄国的、却算不得民族性的作品了；什么鄙陋的小說如瑪丽树林中商人之子的放蕩等，虽然很坏，却不失为俄国民族的作品，而当代英雄尽管优秀，只算是俄国的、并非民族性的作品了……錯了，一千个錯了！現在終于到了这样一个时候，我們应該以常識底一切力量、以严格邏輯底一切力量武装起来，反对这种見解！我們早已远离了那种幸福的年代，那时候文学上的伪古典主义傾向只允許艺术作品描写上流社会和有教养的阶层，而如果在长詩、戏剧或牧歌中偶尔出現純朴人民的时候，他們也是梳洗打扮得干淨俐落，不說自己的語言的。是的，我們已經远离那种伪古典主义的时代了；但是，現在我們也到了該規避这种伪浪漫主义傾向的时候，它沾沾自喜于"人民性"一詞，自喜于在长詩和戏剧中不仅能写出身卑賤的正直人們、而且能写盜賊和騙子的那种权利，从而幻想眞正的民族性只隐藏在农民大衣下面和烟熏的茅屋里，并且認为醉醺醺的仆役在拳斗中打破的鼻子是眞正莎士比亚的特点了，——主要的是，这种伪浪漫主义認为在有教养的人中間不可能找到一点儿类似人民性的影子。現在应該明白，恰恰相反，俄国詩人只有在自己的作品里描写有教养的阶层生活时，才能使自己成为眞正民族的詩人，因为要想在主要被异邦方式所隐蔽起来的这种生活中去找民族性因素的話，詩人必須具有巨大的才能，并且必須在心灵上属于本民族。"眞正的民族性（果戈理說）不在于描写无袖长衣，而在于具有民族的精神。詩人甚至在描写异邦的世界时，也可能有民族性，只要他以自己民族气质的眼睛、以全民族的眼睛去观察它，只要他的感覺和他所說的話使他的同

胞們覚得，仿佛正是他們自己这么感覚和这么説似的。”要想获得民族心理的秘密，——这意味着詩人在描写下等、中等和上等社会时，必須能同样地忠于現实。誰要是只会抓住粗糙的乡民生活的鮮明的色彩、而不能掌握文雅生活的較为精微而复杂的情趣的話，他就怎样也成不了偉大的詩人，更无論民族詩人这种輝煌的称号了。偉大的民族詩人能够同样使老爷和农奴以各自的語言講話。假如一篇以有教养的阶层生活为內容的作品够不上民族性的称号，这就意味它在艺术性方面是一文不値的，因为它不曾忠于它所描写的現实的精髓。所以，不仅象智慧的痛苦和死魂灵这样的作品，就是象当代英雄一类作品也一方面既是民族性的，同时又是优秀的詩的作品。

普希金的欧根·奥涅金便是这种兼有民族性和艺术性的第一部作品。从年靑的詩人决意表現俄国最欧化的社会阶层的精神面貌这一点看来，不能不相信，他不但已經是、而且深刻地意識到自己之为一个民族詩人了。他知道史詩的时代早已过去，要想描写生活底詩已被生活底庸俗所深深侵蝕的当代社会的話，他得写小說，而不是写史詩。他照这种生活的实在样式去摄取它，不过也并不抹煞这种生活的詩意的刹那；他异常冷靜地摄取它，連带它所有的庸俗和鄙陋。假如这篇小說是以散文写成的話，这种勇气也許还不至于如此令人惊奇；然而，这样的小說却是用詩写成的，并且是在俄国語言中連一部象样的散文小說还沒有出現的时候，——这种勇气，加上它所获得的巨大的成就，无疑地証明了詩人的天才。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

……要忠实地写出属于本土的、呈現在我們眼前和周身的

一切，这几乎比描写陌生的事物还更困难。困难的原因在于，我們总把形式認为是本質，把时式的服装認为是欧化；換句話說，困难的原因在于我們把人民性和通俗性混淆了，認为誰要是不屬于普通人民，也就是不喝强烈的酒精而喝香檳，不穿暗褐色的农民外衣而穿燕尾服的話，那么，就应該把他描写成法国人、西班牙人或者英国人。我們有些文学家能够以某种程度的忠实性摹写肖象，却不能看出他們所摹写的那些人的眞相：难道你不奇怪嗎？他們的肖象一点也不象原型！讀着他們的长篇小說、中篇小說或戏剧时，你会不自禁地問你自己：

他們写的是誰的肖象？
他們从哪儿听到这篇話？
假若他們眞是听来的，
我們何必要再去听它？①

有这一类才能的人們是拙劣的思想家；他們的幻想是靠理智发展起来的。他們不理解，每一民族的民族性秘密不在于那个民族的服装和烹調，而在于它理解事物的方式。要想忠实地描写任何一个社会，首先必須了解它的本質、它的特性，——而要做到这一点，就必須从事实上認識、并从哲理上評价那个社会所賴以运行的全部法則。每个民族都有两种哲理：一类是学究式的、書本的、郑重其事的、节庆才有的；另一类是日常的、家庭的、习見的。这两种哲理通常在某种程度上彼此接近；只要誰想描写一个社会，他就必須認識这两种哲理，尤其是必須研究后一

① 摘自萊蒙托夫的詩：編輯、讀者与作家。

种。因此，一个想認識某一民族的人，他首先得考察它的家庭生活的一方面。初看来，比如說，象 авось（或許）和 живет（生存）这样两个字能有什么重要呢？然而，这两个字却是非常重要的，如果不理解它們的重要性，有时就不能了解别人的小說，更不必提自己写小說了。就是对这种日常哲理的深刻認識使奥涅金和智慧的痛苦成为独創的、純俄国的作品。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

……然而他«H·M·雅澤珂夫»既然在任何事情上都要带有人民性，既然他把詩只看作化装跳舞，于是，在以笔墨出場的时候，他就想以农民的粗呢大衣遮住自己的燕尾服，时时拈着自己的假胡子，并且为了表示在任何事情上都不落在人民后面，尽量在詩中炫耀着粗魯的感情和語言。在他看来，这就意味着人民性了！好一个人民性！凡是本来沒有人民性而要勉强冒充的人，他終必成为淺俗或者庸俗的。

一八四四。一八四四年的俄国文学。

……对于一个要想在自己作品中描写人民的精神面貌的詩人来說，只有当他的天性、他的心灵是与所描写的那个民族的民族性有活生生的血肉联系时，他才能从研究那个民族的历史中得到益处。普希金就是这样的一个詩人；因之，他所以是有民族性的，并不仅是在他描写俄国現实的那些作品里面。这种民族性并不是一切想写詩的人、或者一切自以为实实在在充滿了对祖国的愛的人都有的。越是巨大的詩人，就也越是民族的，因为他可以抓住民族精神更多的方面。但是，也往往有片面而不偉大的才能，却能深刻地掌握片面的民族性：科尔卓夫的才能正是

如此：他的毫不矫揉造作的声音吐露着純粹俄国的灵魂。可以說，研究一个民族的历史和风俗只能加强詩人的才能，但並不能賦予他以人民性的感情，假如他的天性中原沒有这种感情的話。这就是为什么在僭称王者狄米特里里面，我們固然可以看到对俄国人民性或多或少的巧妙的模仿，但是其中却沒有一絲俄国人民性的眞正的光輝。僭称王者和列亚浦諾夫仿佛是以俄国方式講着話，实则他們两个人都是十九世紀二十年代某种浪漫主义的瞑想者，一点也不象十七世紀初叶的俄国人。可是，这个悲剧还是在普希金的鮑利斯·戈都諾夫以后写成的！……

一八四四。一八四四年的俄国文学。

在我們这时代，人民性成了文学的第一个优点和詩人的至高成就了。現在，称呼一个詩人是人民的，就等于說他是偉大的。因此，凡是写詩和写散文的人，无論写的是什么，都想要首先成为"人民的"，于是"多才"的称号就不在話下。可是，尽管如此，在我們这儿和在任何地方一样，无才的文士比多才的作家要多得多，而多才的作家又比既有天賦、同时又有人民性的作家多得多。这种現象的原因是，人民性是另一种才能，它和任何其他才能一样，是自然的賦予，而不是可以由作家强求的。因此，創造的能力是一种才能，要在創作中获得人民性——这是另一种才能，它并不永远，恰恰相反，它很少和前一种才能一起出現。看起来，对于一个俄国人，有什么比使他在自己的作品里成为"俄国的"更容易的事情呢？然而，一个俄国作家要想使作品成为才能之作，那会比使它成为俄国的容易得多。沒有創造的才能，就不能有人民性；可是，有了創造的才能，也不見得就有人民性。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

普希金是第一个既是偉大的又是民族的俄国詩人，——在他之后，所有的人都专心致力于人民性了，所有的人都在追逐人民性，可是只有那些不曾謀求鉆营、只想呈現本来面目的人才获得了她。至于这些追逐人民性的騎士，这些新的唐·吉珂德，既然从来也沒有見过他們心上美人的面目，他們所要宣誓效忠的，实則不是她，而是肥胖的“通俗性”——是那紅面頰的杜利新尼亚①——呵，为了从这个穿着紅斜紋布長衣、梳着油光辮子的少女的又厚又难看的嘴唇上博得含情的一笑，他們有什么不肯作的呢？……可怜的人們！他們自愿在自己的作品里背弃他們所属的阶层，回避他們从教养所得来的文雅，甚至抛弃了自然賦予他們的那一份常識！他們小心翼翼地把自己的燕尾服藏在暗褐色的农民大衣底下，一面摸着假髭須，一个个爭先恐后地仿效着市場商人、店鋪伙計和乡間农民所使用的語言。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

是的，在詩人身上，人民性和創造力同样是才能。假如必須是生而为詩人的話，那么，也必須是生而具有人民性的，然后才能从自己的性格去描写同胞們的典型特征。不錯，从严格的意义上說，凡是属于人民的人，就不可能沒有人民性；但不幸的是，在有的人身上，人民性的素质来得薄弱、隐晦，不易看出来，又有的人固然是鮮明地表現了人民性，却并不是人民性可以引为驕傲的那些方面。每个德国人都吸烟和吃馬鈴薯，每个德国人都沉郁而愼重；但并不是每一个德国人都是歌德或席勒。在俄国，

① 唐·吉珂德的爱人。

有多少人都会学鷄叫并且要浸在严寒的河水里；但是并不能因此推断，他們每一个人都是苏伏洛夫①。

是天性使一个人成为人民性的。因此，对于他說，沒有比具备人民性更容易的事了。假若沒有这种天性的話，无論你怎样努力，还是成不了人民性的。讓我們再說一句：想成为"人民性的"这种郁悶而强烈的愿望本身就是缺乏人民性才能的第一个标記。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

具有人民性的詩人是一种——就这个形容詞的哲学涵义而言——現实的現象：即或他的詩才不大，他却站在堅固的基础上，站在他的人民的气质上，而关怀人民就是人民自覺的一种表現。凡是才能中沒有一絲民族性的詩人，永远在某种程度上是暫时的、轉瞬即逝的現象：这好象是一棵树，起初繁茂地伸出枝叶，但以后由于无力使根須深入泥土中，很快地就枯萎下来。因此，詩人身上的人民性是另一种天才，不一定永远意味着深刻性和多面性，但却永远意味着独創性。事实上，如果不是这种特性，不是这种新穎的独創性，又是什么构成天才底首要的、最鮮明的特征的呢？天才永远以自己的活动去开辟思想底嶄新的領域，于是跟踵在天才之后的才能就来到这領域里耕耘，可是那新穎的形式却是他們所模拟不到的……

无須証明：在克雷洛夫和普希金的詩的人民性之間，有如在他們两人的詩之間，差别是很大的。我們本来无須提明这一点，不过我們知道，在我們的文学界里有特殊的一种"評判者和法

① 苏伏洛夫（1730—1800）：偉大的俄国統帅。

官”，他們乐于表示自己和死去的詩人是摯友（謝謝天，詩人已經不能揭穿他們的誹謗了！），总是要把詩人評判在那无法被他們拉攏成朋友的人之上，甚至当后者已經死了的时候。①尽管明确地規定出作家之間相对的偉大，未免有稚气之感，——我們仍旧覺得有必要去作这种規定，因为我們知道，我們大多数的讀者还沒有形成独立的文学趣味，还需要这种規定。有一位所謂的批評家曾經宣称，假使他必須在衣袋里携带俄国文学中最优秀的一切，他只須携带克雷洛夫的寓言詩和格利鮑耶陀夫的智慧的痛苦就够了。在我們大多数的讀者中間，任何意見都会找到自己的信徒的，因此，我們也无妨常常重复类似二乘二等于四这样的眞理。所以，我們就来比較一下吧。如果說，将柯尔卓夫的詩去比普希金的詩，就象是以流貫一村的泉水去比灌漑大半个俄罗斯的伏尔加河一样，——那么，以克雷洛夫的詩去比普希金的詩，无論在美学的或民族的意义上說，就象是将河、即便是最大的河、去比那容納了成千条大大小小河流、深不見底的大海一样。普希金的詩反映了整个罗斯以及她的民族精神的全部实质，整个的繁复性和多面性。克雷洛夫表現了——我們必須說，广闊而充分地表現了——仅仅俄国精神的一方面，就是：它的实际的合理看法，它的生活經驗的智慧，它的正直而辛辣的冷嘲。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

……从康捷米尔②的时代起，諷刺就成了整个俄国文学的一股生动的激流。不必說馮維辛，他的卓越的才能主要是諷刺

① 这里所譏諷的批評家是布尔加林。他在格利鮑耶陀夫死后，夸称自己和他的友誼，在克雷洛夫死后，亦然。

② 狄米特里·康捷米尔（1708—1744）：俄国諷刺作家。

的，——就連本于自己的时代精神把詩和浮夸的辞藻看成一回事的杰尔查文，也对諷刺致以高度的贊誉。在叶卡捷琳娜时代的光輝的抒情詩还沒有把它鏗鏘的頌歌唱完以前，就出現了民族的寓言詩人——克雷洛夫。在俄国文学中，这对于社会极为重要而有益的、生动而現实的諷刺傾向，其中自欧洲移植的形式和本国的亚洲气質奇异地交搏着，——这种諷刺的傾向从沒有被粉飾过，只不过轉化成了幽默的傾向，这在技巧方面看来是更深刻的，而且也和最近俄国詩的艺术特性更为接近了。

一八四五。康捷米尔。

假如有人問我們，新的文学派别有什么重要的貢献，我們将回答：那貢献正在于近視的庸俗或卑鄙的嫉妒所攻击它的那一点——即是在于它摆脫了人的本性和生活的至高理想，轉向所謂的“群众”，专門以群众为其主人公，以深刻的注視研究他們，并使他們和文学接近起来，这意味着我們旨在成为民族的、俄国的、新穎的、独創的文学彻底执行了它自己的意愿；这意味着把文学变成俄国社会的表現和映鏡，以生气勃勃的民族利益振奋了它。在一八三六年，当我們的公众看到密尔格拉得和巡按的时候，我們文坛的这种新傾向就充分地呈現了出来，其必然的結果是清除了文学中一切虛假的、謬誤的、不自然的东西。从那时候起，我們文学的整个进程，它的整个发展的本質和历史的整个意义都在于这个新派别的成功。

一八四五。一八四五年的俄国文学。

对于我們社会，文学甚至成为实际道德观念的活的源泉。它以諷刺开始，并且通过康捷米尔向愚昧、偏見、挑撥訴訟、暗中

誣蔑、敲詐、受賄和盗窃公款宣告了无情的战爭；而这些事情在旧社会里不但不被当作罪恶，反而是生活的原則和道德的信条。无論苏瑪罗科夫的才能如何，他对訟棍的攻击将永远博得俄国文学史家的贊誉。馮維辛的喜剧对社会比对文学有更大的貢献。这評語也部分地适用于卡普尼斯特①的讒言。我們所以爱好寓言，正因为它是属于諷刺詩类的原故。杰尔查文虽然主要是一个抒情詩人，但也是一个諷刺詩人，例如，他的致費丽察、大臣等詩就是明証。終于达到这样一个时期，我們文学里面的諷刺变成了幽默，它表現在对生活現实的艺术的复制中。

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

对于一个詩人来說，如果他希望自己的天才到处被一切人所承認、而不仅为他的本国人所承認，民族性应該是首要的、但不是唯一的条件：除了是民族的之外，他还得同时是世界的，就是說，他的作品的民族性必須是人类思想之无形的精神世界底形式、骨干、肉体、面貌和个性。换句話說：一个民族的詩人不仅必須对本国具有偉大的历史意义，他的出現还必須具有世界性的历史意义。这样的詩人只能在注定对人类命运起世界性的历史作用的民族里面、也就是能以其民族生活影响全人类发展过程的国家里面，才出現得了。

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

内容是人民的生活提供給詩人的，因此，这内容的优越、深

---

① 卡普尼斯特（1757—1823）：俄国的戏剧家和詩人。他的諷刺喜剧讒言，旨在反对当时的貪汚現象和法官专横，曾享有盛名，于 1798 年上演后，不久即被禁演。

度、广度和意义不直接依赖詩人自己或他的才能，而須视他那民族的历史意义如何而定。

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

同时又有一些人，在談及这个作家《果戈理》的作品时，把幽默說成是創作中强有力的因素，詩人就是通过这因素而为一切崇高和美的事物服务的，甚至不必提到那些事物，只要把本质上与崇高及美相反的事物复制出来就可以了，——换句話說：用否定的方法，能达到同样的目的，而且有时詩人所达到的这种目的，要比他只用生活的理想面作为他作品对象的方法还更切实。

一八四六。彼得堡文集。

人民性之于人类这一概念，犹如个性之于人的这一概念。换句話說：人民性是人类的个性。沒有那許多民族性，人类就成了死的、邏輯的抽象概念，成了沒有內容的名詞，沒有意义的声音。在这个問題上，我宁愿轉移到斯拉夫派去，而不站在人性論的世界主义者方面去，因为前者即使是錯誤的，那也是作为人、作为活的生命所犯的錯誤，而后者即使說出了某些眞理，那眞理也是由某种邏輯建立起来的……然而，幸运的是，我不想归依到任何一方，只希望站在自己的立場上。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

老实說，"人类的"和"民族的"之間的斗爭不过是文詞之爭，实际上是不存在的。甚至当一个民族的进展是通过另一民族的轉借而完成的时候，这进展仍旧会变成民族性的东西。否則就沒有进展。如果一个民族屈从在异己的思想和习俗的压力之下，

无力以自己民族性的力量把它們改变为本身的要素的話，——那个民族就是在政治上灭亡了。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

但是，我們不能不承認：就果戈理的作品而言，无論如何不能提出这样一个問題来：怎样証明这样的作品只有俄国詩人写得出来，而别国的詩人写不出来呢？要描写俄国的現实，又是如此显著地忠实而真确，自然，那是只有俄国詩人才能作到的。这就是为什么我們文学的人民性暫时①主要地在于此。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

有一派貴族們喊道："給文学里充满这么多乡下人，究竟是什么意思呢？"在他們看来，作家是一个艺匠，人家怎样吩咐，他便怎样去做。他們从沒有想到，作家在选擇写作对象一事上，既不受跟他陌生的意志、甚至也不受自己的专断所主宰，因为艺术有它自己的法則，不尊重这些法則的人就不能写得好。它首先要求作家忠于自己的天性、才能和幻想。如果不是由于詩人的天性、性格和才能的話，那么怎样去解釋一个人喜欢描写欢乐的对象，而另一个人喜欢描写阴郁的呢？誰要是爱好一件事物，对它有兴趣，他就想知道它更清楚些，而凡是他比較清楚的事物，就会写得更好些。当詩人为了对象的选擇受到責难的时候，这就是一个最合理的辯解，只有在那些对艺术毫无理解、粗魯地将它和工艺混为一談的人，这才是不能令人滿意的。自然是艺术底永恒的典范，而人是自然中最偉大、最高貴的对象。难道农民

① "暫时"一詞意指：在别林斯基看来，"人民性"和"現实主义"不是固定的概念，它們可以变化和发展，隨着历史思想的发展而充滿新的內容。（选輯者）

不是人嗎？——但是，在粗魯而沒有教养的人身上，有什么能令人发生兴趣的呢？——怎么沒有？他的灵魂、智力、心、热情和癖性，一句話，就是一个有教养的人所有的一切。姑假定后者高于前者；可是，难道植物学家仅仅对于花园中經过艺术加工的植物发生兴趣、而对于它們野生的原型却加以蔑視嗎？难道在解剖学家和生理学家看来，野蛮的澳洲人的身体构造和开化的欧洲人的身体构造不具有同等的兴趣嗎？在这一点上，艺术有什么理由要和科学不同呢？

一八四七。一八四七年俄國文学一瞥。

* 人民的創作 民間口头詩及文学

人民的原始的詩特别値得注意，因为它和少年的生命一样年青而朝气蓬勃，和儿童的語言一样天眞而单純，和生活最初的認識一样强烈而有力，和美女的微笑一样純洁而羞怯。这是眞实的、不自覚的、无目的的創作，虽然同时也片面而单調。它充分、眞实而生动地道出了人民的精神、性格和全部生活，而这一切毫不雕琢和勉强。因此，幼年期民族的作品永远是年青的、不朽的。我們不知道这些无名的歌者，他們在欢乐或忧郁的时候温厚地、任随兴致地傾泻了自己的感情……

一八三六。論外多瑙河斯拉夫民歌的特色……Ю·維聶林。

不久以前，有一本杂志为了朋友的一本坏書①受到常識的

① 1836年，在莫斯科观察家第6期上，В·П·安得罗索夫发表了怎样写批評一文，别林斯基看出其中有意从上流社会的观点替欽維辽夫的詩史一書作辯护。此处"坏書"即指詩史。

无情批判起而捍卫，但又找不出什么好办法，只好認为沒有教养的愚昧的人民不可能有詩，仿佛詩是学术和文明的产物，而不是人的精神的自由果实似的。为了这，这捍卫朋友的書的騎士便全力抓住了一首俄国民歌：

象是在我們院子
滚来了一座山——

想以它証明，俄国的民歌里沒有詩，就象 2×2=4 一样，因为据說那些歌曲不是由“上流社会”的人們、不是由学士、碩士和博士，而是由不識字的农民創作出来的，甚至毫不曾理会他所征引的这首歌謠完全算不得歌謠，不过是一种曲音、一种迭唱而已，其中常常堆砌一些沒有任何意义的字句，只是为了那声音，例如“哎，流里，哎，流里！”等等。这就是所謂以公正的事实立論了！因此，在讀这篇文章时，你簡直不知道讀的是什么：是关于詩的文章呢，还是关于播种馬鈴薯的新的施肥方法……眞是可笑而又可怜！

一八三六。倫理学体系試論。A·德罗兹多夫的作品。

人民的詩是一面鏡子，反映人民的生活及其一切特殊的色彩和乡土的标志。詩既然是形象的思維，人民的詩也就是人民的意識。不管人的教育程度是怎样，他总能感覚或不自覚地思索；不管人民的文明程度怎样，他們总有自己的詩。歌謠是他們抒情类的詩，民間故事是他們史詩类的詩。戏剧类的詩可能是前者或后者之中的一个因素，但通常它是人民艺术进一步发展的果实。每个民族的詩都带有那个民族精神的印記。法国人的民

歌常常是放肆的、永远快乐的，德国人的民歌沉郁或有宗法气味，俄国人的民歌则阴郁、深思、有力。歌曲的内容是主观的个人情感，是出于某一刻或某种場合的感兴；民間故事则主要表現人民的一般概念和人民对生活的理解。因此，所有幼年期民族的故事都有共同的一个特点，就是内容的神异性。騎士、武侠、以及神秘不見的、往往害人的力量的拟人化构成民間故事的取用不竭的主題。体力的偉大是使人意識到生活和生活的魅力的第一个因素；于是出現了一系列无穷无尽强有力的英雄和勇士，他們用大桶喝酒，吃掉整只羊，有时甚至是整只牛。人把自己所不知不識的一切都看成了可怕的秘密：于是出現了魔法师、巫师、妖怪、飞龙、白蛇、女水妖和巫女等。

从这个观点来看民間故事，你可以看到其中有两点值得注意的：一是人类的精神現象，另一是民族的精神現象。我們还沒有把发展着的語言包括在内。所以，我們該怎样感謝那些质朴无私的劳动者呵：他們坚持不懈地、不辞辛劳地收集了民歌的瑰宝，使其免于湮灭。但也有些人想以人民的风味去写作，从而作出同样的貢献来。毫无疑問，任何具有眞实才能的人，尽管他不想甚至不愿成为"人民性的"，只要不掩飾他本来的面目，也必是人民的，因为人民是具体的現实，不是一个假設的概念；沒有一个人，即使他愿意的話，能够脱离这个共同体而存在。然而，有些詩人却想以特别的方式取得人民性，就是以民間詩的风味来創作。你无法将过去扭轉：这是确定不移的普遍法則。你不能再成为"紅色太阳"符拉季米尔时代的"巴揚"[1]了。你可以复制古代历史，但那必是十九世紀詩人、而不是伊戈尔远征記的无

[1] 巴揚：古代俄国的吟誦詩人。

名歌者所复制的古代了。但是，这种古代的詩却或多或少地保存在純朴的人民中間，因为他們經历較少的变更——至少表面是如此的。事实上，人民的詩落得只成为通俗的詩的代名詞了，因为它不容納外来的因素，只保持自己处女般的独立状态。

一八三三。И·瓦宁科講述的俄国故事。

使孩子們熟悉俄国民歌，給他們讀吉尔式·但尼洛夫①的稍加删节的故事詩，这不但非常有益，甚至是必要的。在我們的教育計划里，人民性通常是被抹煞了的：不止是青年，甚至孩子們也常常把高乃依②和拉辛③的悲剧的段落背得烂熟，并且会轉述亨利四世和路易十六的成十的逸事，但是关于自己人民的詩、关于俄国文学却一点概念也沒有，除非是从老伯伯和老婆婆那里听到俄国有过一个偉大的沙皇——彼得一世。讓孩子們愈来愈多地認識普遍的、人类的、世界的事物吧；但是，必須首先使他們通过祖国的、民族的現象来知道这些：讓他們在知道亨利們、卡尔們和拿破侖們以前，不仅要知道彼得大帝，还要知道伊凡三世④。一般概念只在各别概念中呈現出来：誰要不是自己的祖国的一分子，他也不会成为人类的一分子的

一八四〇。論儿童讀物。

在冬季，当你坐在飞快的三駕車上，积雪在你的雪橇的滑木

① 吉尔式·但尼洛夫：俄国民間口头創作的第一个采集者，他的俄国民間古詩輯录作于十八世紀后半叶。

② 高乃依(1606—1684)：法国古典主义戏剧作家。

③ 拉辛(1639—1699)：法国古典主义戏剧作家。

④ 伊凡三世(1440—1505)：偉大的莫斯科大公。

下沙沙地响，寒冷的天空綴滿了繁星，而你的目光悒郁地向一望无际的鋪雪的平原投去，那平原为孤寂飄泊的月亮鍍成了一片銀白色，只疏疏落落地被挂滿冰柱的树木所扰乱，——那时候，你的車夫的拖长尾音的凄凉的歌声会显得多么动人呵，而那——象普希金所說——撕裂人心的、单調的鈴声和那歌声又是多么和諧一致！悲哀是我們的詩——无論民間的或艺术的詩——底普遍的主題。古代的俄国人不会愉快地詼諧：他們的揶喩或者很笨拙，或者就变为冷嘲；我們最优秀的民歌总是有着悲哀的内容和拖长的沉郁的調子。普希金在任何地方都不及当他的詩充滿悲哀的时候那样以不可抗拒的力量感动着俄国人的心灵，他在任何地方都不及象在他的詩的忧郁的曲調里那样是“民族的”。請看吧，他自己就講到悲哀是俄国詩的基本因素：

> 无論是当作比喩，或就事实說：
> 我們的大家族——从馬車夫直到
> 第一流詩人都忧郁地歌唱。
> 我們显著的特征是：悲凄的号叫，
> 这就是俄罗斯的歌！我們往往
> 先喜欢一陣，然后以忧伤終了。
> 悲哀鼓动我們繆斯和少女的风琴。
> 然而，她們幽怨的調子却很动人。①

但是，这悲哀并不是衰弱的心灵的疾病，也不是无力的精神的萎靡；不，这悲哀是强烈的，无尽的，它是偉大而高貴的天性的

① 引自普希金科隆那的小房子第15节。

悲哀。俄国人尽管沉醉于悲哀之中，却沒有被它的重負压倒；而且，沒有一个民族能够如此擅于从最苦恼的、令人心碎的悲哀迅速地轉为瘋狂的喜悅的。在这一点上，普希金的詩也提供了巨大的事实：在奥涅金里面，誰能不惊异地看到他从如此深沉的悲哀——精神的无穷泉源——，一下子轉变为如此振奋的、强烈的喜悅——精神底健全和坚强的泉源呢？

这样，我們就找到了把我們的通俗詩和艺术的、民族的詩联結起来的桥梁了。

一八四一。彼得大帝的事迹。……И·И·格里柯夫的作品。第二篇。

艺术的詩包括民間的詩的一切因素，此外还得有民間的詩所沒有的一些什么；不过，对我們說来，民間詩自有其价值，这价值就在于它的純洁无瑕的素质，在于它的朴素无华的、并且常常是粗糙的形式。

一八四一。論人民的詩。第一篇。

在人民幻想的梦中呈現着他們的理想，这理想可以当作衡量他們的精神和优点的尺度。俄国民間詩里充滿了勇士；如果說，在这些勇士的身上看不出特别多的精神因素来，——我們却也不能說他們的力量就只是物质的：这种詩結合了无畏、勇敢和胆識，这已經是精神的因素了，因为这不属于体质、筋肉和肉体，而是属于性格和人的精神方面的。而这种无畏、勇敢和胆識，特别是在諾夫戈罗德的叙事詩中，具有如此横扫一切的、不可摧毁的巨大力量，你会不自禁地在它之前折服了。仅仅这种品质——无畏、勇敢和胆識——固然还不能构成人，但却是一个重要的保証，保証賦有这种品质的个性可以多半成为人，只要它再去充实

和发展精神内容的話。我們已經說过了，現在要再重复一遍：罗斯在她的民間叙事詩里只表現为軀干，然而那是一个雄偉巨大的軀干，沸騰着巨人的充沛的体力，正在渴望承受偉大的精神，而这是她能够并配得上容納的。……很久以来，她以沉重的流血經驗、以长期惊人的苦难作了准备，期待着自己的精神的复活，——那时候来到了：她的一团混沌的存在已經被"就要有！"这个創造的动詞宣告出来，——于是她存在了……

俄国民間詩的形式是极为独創的。它主要的特点之一是它的音乐性，它的相当嘹亮的音調。有一种俄国民歌，那里面的字仿佛不是为了某种特定的意义，而只为了"曲調"所需要的一串声音联結起来的。为了悦耳，俄国人肯牺牲一切——甚至命意。艺术家較易于調和这两种要求；但民間的歌者必須求助于各别字以至整句詩的重复，才能满足节奏的要求。此外，在俄国民間詩里面，不是字韵，而是意义的韵起着很大的作用：俄国人是不追求韵的，——他所要的韵不在于同音，而在于声調的抑揚頓挫，又仿佛喜欢半似韵甚于完整的韵；但是，他眞正用的韵是意义的韵，我們用这个名詞指詩行的重复，其中第二行在意义上和第一行雷同。因此就有了字、辞和全句的經常而且显然不必要的重复；因此也就有了这种借以烘托目前事物的反比："凶恶的烏云在广闊的原野上沒有这样升騰起来，泛濫的河水沒有这样流溢着陡峭的两岸：象这年青的公爵葛列伯·奥列格維屈带領着大軍走向战場；"或者："太阳还沒有升上天空，紅色的朝霞还沒有在广闊的田野展开：而年青的阿孔金已經出去了。"①

① 以下有一段例証談到民歌有时为了迁就詩行的节奏，重复使用了不必要的字，并說出无意义的話来。因为这例証只能在原文的发音中才能理解，为譯者略去。

一八四一。論人民的詩。

尽管俄国艺术的文学不是从民間的詩发展起来的，但是在普希金的笔下，前者和后者汇合起来，而俄国民間詩直到今日都成为当代俄国文学中最有兴趣的問題之一，因为它和詩底人民性問題合到一起了。

一八四一。"文学"一詞的概括的意义。

曾經有一个时候，文学語言被假定的文雅所束縛，規避着人民語言中一切单純有力的字和一切生动如画的文辞；大家都歧視天真的民間詩，把它看作是粗鄙的农民作品。浪漫主义的反抗把我們从这种狹隘的文学观点解放了出来；由于这种反抗，語言及詩創作底片面艺术性讓位給自然性、朴素性和多样性；創作底世界扩展了，而人，不管他的职业如何，都在其中享有了公民权。大家都認为人民的語言有其自己的新鮮、活潑和力量，而民歌，甚至民間故事，也有它們自己的詩和生命，不仅不該予以蔑視，而且应該把它們当作人民性格及語言的生动史实采集起来的。

一八四四。关于傻子伊凡努式加的古代傳說。

三 現实主义

(甲) 艺术和現实

我們要重复說，艺术，在別林斯基看来，和科学、社会及国家一样，是人的具有規律的活动領域。……但是，他对艺术，也和对人的一切活动一样，要求眞实，即活生生的生活眞实。

И·С·屠格涅夫：回忆别林斯基。

因此，这是詩底另一方面，是現实的詩，生活底詩，是我們时代眞实的与眞正的詩。它的显著特点是忠于現实；它不竄改生活，而是复制和再造它，仿佛是一面凸鏡从一个观点上反映了繁复的生活現象，取其对于組成一整幅丰滿而生动的图画所必要的东西。詩作的偉大和才气，应取决于这幅图画內容的范圍和容量。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

在現实的詩中，构思的朴素是眞实的詩和眞正的成熟的天才之最可靠的一个表征。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

把果戈理君的中篇小說都拿来吧：它們显著的特点是什么

呢？几乎他的每篇中篇小說都是什么呢？滑稽的喜剧，以愚蠢的行为开始，繼續愚蠢下去，再以眼泪結束，而最后，这就叫作生活。他所有的中篇小說就是这样的：起始可笑，以后可悲！这也就是我們的生活：起始可笑，以后可悲！这里包含有多少詩，多少哲学，多少眞理啊！

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

可是，现实的詩底任务，就在于从生活的散文中汲取生活的詩，用忠实地描繪这种生活来震撼人的心灵。果戈理君的詩外表朴素而瑣屑，同时却是多么深刻而有力！拿他的旧式的地主来看吧：里面有些什么呢？两个不象人样的人在几十年中喝了吃，吃了喝，然后呢，象从古以来都是如此地死了。但是，为什么会有这种迷人的力量？你看到了这种动物式的、丑恶的、漫画般的生活的全部庸俗和恶浊；但你又如此关心着小說中的人物，你笑他們，然而沒有恶意，以后你又和菲力蒙一起痛哭他的巴甫基达，分担他的深刻的、超凡的痛苦，对那把两个傻瓜的财产揮霍完了的坏蛋承繼人感到憤慨！以后，你如此生动地想象这愚蠢喜剧中的演員們，如此清楚地看到他們整个的生涯，你，也許，从沒有到过小俄罗斯，从沒有看过这样的情景，听說过这样的生活！这是什么原故呢？因为，这是很朴素的，因而也是非常可以置信的；因为，作者竟在这种庸俗而愚蠢的生活里也找到了詩，找到了那推动和鼓舞他的主人公的人的情感：这情感就是习慣。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

果戈理君中篇小說里的生活底十足的眞实是和构思的朴素紧密联系着的。他不阿諛、也不誹謗生活；他愿意把生活中一切

美的、人性的东西显示出来，同时也不掩飾它的丑陋。在这两种情况下他都极度忠于生活。他筆下的生活成为精确的肖象，一切都摹写得惊人的逼真，从原型人物的表情直到他臉上的雀斑；从伊凡·尼基弗洛維奇的全部服装直到穿长統皮靴、身上沾着石灰、在涅瓦大街上走着的俄国农民；从嘴銜烟斗、手执軍刀、世間什么也不怕的勇士布尔巴的巨大的面孔，直到嘴銜烟斗、手执酒杯、世間什么也不怕、甚至連鬼怪和巫女也不怕的堅忍派哲学家霍馬。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

这些道学家兼評論家認为艺术不是現实底映鏡，而是反映某种理想的、从来也沒有存在过的世界，这世界不知有任何可能性，任何邪恶，任何情欲，任何斗爭，却只充滿了令人昏昏欲睡的幸福和这些論客們的教訓；他們要的不是活的人物和性格，而是拟人化的暗喻，額上都貼着小籤条，可以写上：节制、愼重、謙謹等等。既然对生活本質有这样美妙的看法，小說、长詩和戏劇自然应該以“善行人”的幸福为其結束，如是才使大家都看到“善有善报”，并且使恶人得到恶果，如是大家才知道“恶有恶果”。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

艺术是現实底复制；从而，艺术的任务不是修改、不是美化生活，而是显示生活的实际存在的样子。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

詩的思想有时候可以由构成我們生活的某种情况而滋生；但是，这思想更常常地、而且几乎永远是可能的現实中的事例；

因此，对于詩，不应該提出这样的問題来：“这事情发生过嗎？”可是，詩永远应該肯定地答出这个問題：“这事情可能嗎？它会在現实中发生嗎？”情况本身只能促使詩人得到詩的思想；然而，等表現在詩里的时候，这思想已經是另外一个全新的、想象的、但却有力的存在了。所以，詩人的才能越高，我們在他的作品里越会看到既适用于我們生活上、同时也适用于别人生活上的东西。而且，从我們所沒有經历过的情境中，我們会認識到仿佛我們通过短期的經驗已經熟知的事物，——那时候，我們就会理解：为什么詩在表現各别事物的时候，也就表現了普遍的事物。讀一遍萊蒙托夫的邻居吧，——尽管你从沒有遇到过类似的情况，可是你会覺得，仿佛你被幽禁过，爱过你那隔墙的邻居，听过他那匀称的脚步声和忧郁的歌唱似的，于是也对你的邻居講到自己說：

我諦听——在幽暗的寂靜里
响起来你悠悠的歌声……
你唱着什么？我不知道，只是
充滿了忧郁，这一串声音
象泪珠，慢慢地流呵，流。
于是青春的希望和爱情
又在我的胸中复活起来，
我的思想远远地奔騰，
我的心又充滿了热情和愿望，
血沸騰着——呵，泪珠从眼里
象歌声，一串串地流呵，流。

这强有力的心灵中寂寞而温柔的悒郁，这凄凉悦耳的歌声象一颗颗流出的泪珠那样一連串地流着，这些泪珠象一声声的歌声那样一颗颗地流着——呵，其中有多少秘密的、难言的、而又为心灵所清楚理解的东西！在这儿，詩成了音乐；在这儿，和在歌剧里一样，情况只为了歌声而存在，只为了給歌声的秘密的涵义作注解；在这儿，从生活的事件剔去了一切物质的、外在的方面，只从中提取一种純洁的醇精，提取世間的一綫阳光和儲藏于其中的潜能……这首詩所表現的情况可能是事实，但是它之于这个事实，犹如詩中的玫瑰之于天然的玫瑰一样；在詩中的玫瑰里，沒有构成天然玫瑰的那种粗糙的物性，只有它的柔和的紅色和温香的气息而已。

一八四一。莱蒙托夫的詩。

历史家的任务是述說已发生的事情；詩人的任务是显示那事情如何发生的：历史家虽然知道已发生的事情，但不知道它怎样发生的；詩人只須知道已发生的事情，就会看見并向別人显示它是怎样发生的。因此，如果說学术有助于詩，告訴了詩已发生的事情，那么，詩也扩大了学术的領域，指出了事情是如何发生的。最近，我們从华尔德·司各脫看到了这方面的証明，他的小說撒克逊劫后英雄略指明了英国历史的秘密动力，認为这动力在于沙克逊族和諾尔曼族的斗爭，因此給了新时代的史学研究以推动力和方向。大家都知道关于莫札特的死的模糊的傳說，似乎是沙里艾里出于嫉妒而把他毒死的；但是，只有普希金能够在这傳說里看出心理現象和才能嫉妒天才的这一普遍思想，——而他表現出的这段史实，不是照它实际上发生的样子，却是照它在过去、現在、永远可能发生的样子。同时，詩人把沙里艾里对

莫札特的态度表現得惊人的逼眞、这逼眞并不証明他自己从痛苦的經驗里也体味过类似的情况，这不过証明了：一个艺术家的精神越是深刻，他越能直覚地意識到一切，无論是人性中的光明面或黑暗面。由于理解到人性中的这一切，詩人就能越出自己生活經驗的范圍，渗入到任何境况、任何国度、任何年龄、任何感情里去。誰要是因为沒有作过父亲，便不能眞实地表現作父亲的感情，他絕不是一个詩人。假如說詩人碰見沒有亲身經驗的事物就不能描写的話，那不消說，一个詩人要是男子，就不能描写少女和母亲了。

一八四一。罗馬的哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契珂夫譯。

至于說果戈理有忠实地抄写自然的本領——这是一种愚蠢而庸俗的說法，荒謬地違反了常識。象这样的贊揚簡直是侮辱。果戈理忠于自然而創作；抄写自然的是画匠，不是画家，他們的抄写越是忠实，对于不知原型的人就越显不出生命。果戈理作品中的忠于自然是来自他的偉大的創造力的，表現了他有深入生活本質的能力，有眞实的技巧，囊括一切的現实感覚。这一点很多人已經感到了，虽然看清楚的人还不太多。現在，大家都企图忠实地摹写自然，都成了幽默家：天才人物的影响常常就是这样的！象是一个新的哥倫布，他发現了世界上从沒有人知道的地方，只为了滿足自己不安地想要冲进无限里去的灵魂；而精明的經紀人則成群地跟在他后面，希望借他人的財富而自肥！

一八四一。一八四一年的俄国文学。

就这样，康士坦丁·亚克薩柯夫把长篇小說完全抹煞了；然而，現代的叙事詩并不仅仅在长篇小說里出現：在近代詩中产生

了特殊的一类叙事詩，这类叙事詩不容納生活中的散文，只抓住詩意的、理想的生活瞬息，以极其深刻的世界观和現代人类的道德問題构成它的內容。只有这一类史詩保持了“长詩”的名字。拜倫的全部长詩，和普希金的某一些长詩（特别是茨岡和迦魯伯）就是这样的，莱蒙托夫的恶魔、姆采里和貴族奥尔夏也如此。

一八四二。对于因果戈理的长詩死魂灵而引起的解釋的解釋。

的确，俄国文学的最近一个时期即散文时期，是以其剛毅的成年有别于浪漫主义时期的。可以这样說，它不以作品的数目見称，而另一方面，这时期中出現的一切也都平凡而中庸，有的沒有任何成功，有的只受到暫时的欢迎；但那少数出自平凡作品之列的、标志着成熟和剛毅之力的作品却永远留在自己胜利的行程上，逐漸扩大其影响，給文学和社会的土壤划下深刻的印記。和生活、和現实的接近是我們文学的最近时期所以剛毅和成熟的直接原因。只到了現在，“理想”一詞才获得眞正的意义。在从前，这个字指的是姑妄听之、姑妄言之一类的东西，——其中結合着一切可能有的美德或一切可能有的罪恶。如果是小說中的英雄，那他一定是美男子，又会美妙地彈吉他，又唱得好，又能作詩，也会使用各种武器，并且有着异常的膂力：

如果講到高尚和正直，
他就象着了魔一样——
眼里充满血，臉上发热，
他哭了，我們也都悲伤！①

① 引自格利鮑耶陀夫智慧的痛苦第1幕第4場。

如果是坏蛋呢，那是連接近也接近不得的：他要是吃，就必然把你生吞，他这个恶徒，你就是在亚历山大劇院的舞台上、在我們本土的悲劇家的戏剧里也沒有見过的……如今，"理想"所意味着的不是夸張、撒謊、或幼稚的幻想了，而是象現实那样的事实；不过，这事实不是从現实抄写下来的，而是为詩人的想象所引导、被普遍意义（不是独特的、局部的、偶然的意义）的光彩所照耀、提高到創作珠玉的事实，因此，这事实的酷肖自己，忠于自己，比盲目的抄襲現实之忠于原型更甚。所以，一个人在偉大画家所画的肖象中，甚至比他在銀板照片上的映影更象自己，因为偉大的画家能把一切隐藏在这个人里面的东西、也許是构成这个人的秘密的一切东西突出地显示出来。如今，現实之于艺术和文学，就象土壤之于它所培养的植物一样。

一八四二。一八四二年的俄国文学。

不，先生們！喜剧性和滑稽并不常常是一回事；在群众看来是滑稽的，对于有敎养的社会阶层有时就不然……喜剧性因素隐含在如实的現实里面，而不在漫画和夸張之中。

一八四二。彼得·斯捷潘諾夫的一生及奇遇。

詩在于創造性地复制有可能的現实。因此，凡是現实中不可能有的东西，在詩里也就是虛伪的；換句話說：凡是現实中不可能有的东西，就不可能是詩的。对于詩的这一界說，使幻想处于和心灵的其他机能——主要是理性——的活的、有机的联系中。要想能够描写現实，只有創造的天賦是不够的：必得还有理性，才能理解現实。誰要想成为紙上的詩人，他必得首先在心灵

里是一个詩人，能够本于自己的天性从現实的詩的一面去看現实。詩不只是在書本里面：它也存在于生活的呼吸中，无論这生活在哪儿——在大自然、在历史、或在人的私生活上面——呈現。

一八四三。哥薩克。阿列克山德·庫兹米屈的中篇小說。

果戈理摧毁了俄国文学上的两种錯誤傾向：一是矯揉造作、华而不实的理想主义，它揮舞着紙制的劍，象是涂胭脂的演員；其次是諷刺的訓誡主义。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

現在，富于美德的英雄和邪恶的怪物都过时了，因为这两种人并不构成社会群众。代替他們，在世上最多的，是普通的人，——旣不坏，也不好，旣不聰明，也不愚蠢，大多数十分沒有教养，十分无知，但又絕对不是傻子。他們可笑的地方在于他們言行的矛盾，在于他們以伪善的、歪曲的用意講到美德、无私和善意。而且他們是众口一声的：因而，这个“一声”或者“众口”就是社会。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

誰要是为詩所激动，嫌恶生活中的散文，只有从崇高的对象才能获得灵感的話，他还算不得一个艺术家。对于眞正的艺术家，哪儿有生活，哪儿就有詩。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

作为偉大詩人的普希金所以和他的一群仿效者不同，就在

于他一方面不違背自己的方向的主流，永远牢固地抓住他所代言的那一部分現实，一方面又能永远說出新的东西；而他的仿效者們甚至現在还沒有以嘶啞的声音唱完自己陈腐的、使人人都听厌了的歌曲。从这方面說，高加索的俘虏是一篇历史性的长詩。你讀它时，感到它是只能在某一特定的时期内写出来的；也就因此，这篇詩将永远是美的。假如在我們的时代里，有哪个多才的詩人以高加索的俘虏的格調和精神写出一首长詩来——那么，它一定是一篇毫无价値的作品，尽管它在艺术方面也許远优于普希金的高加索的俘虏；但在两相比較中，普希金的詩仍旧是如此美好，象沒有它一样的。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第六篇。

首先，我們在奥涅金里面看到一幅以詩的方式复制出来的俄国社会图画，而且是在俄国社会发展中最値得注意的一刻摄制的。从这一点看来，欧根·奥涅金是一篇**历史性的**（在这一詞的充分的意义上）长詩，尽管在它的主人公之中沒有一个历史人物。这篇长詩的历史成就由于它在罗斯的这类作品中提供了第一次灿烂的試驗而显得更为崇高。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

……我們認为奥涅金是一篇和我們已經远离了的时代的小說。那时代的理想与动机对我們非常生疏，簡直和我們时代的理想与动机不同……当代英雄是新的奥涅金；还不到四年，——毕乔林已經不是現代的典范了。就是在这个意义上，我們說：奥涅金的缺点同时就是它最偉大的成就：这缺点用一个字就可以說出来——“陈旧了”；然而，俄国的一切进行得这样快，

难道是詩人的过錯嗎？如果詩人能够如此眞实地抓住了社会生活中某一特定时刻的現实，这不正是他偉大的成就嗎？設若奥涅金里面沒有任何东西現在显得陈旧或过时的話——这倒許是一个明显的征象，說明这首长詩毫不眞实，它所描写的不是实际存在的、而是幻想的社会；那么，这算一篇什么詩呢？是否还値得我們提到它呢？

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

我們認为科隆那的小房子是一篇卓越的作品，在它的輕松而随便的形式下和显然不重要的內容里面隐藏着丰富的艺术。这篇詩作証明了一个簡单的眞理，就是：只要艺术是忠实地复制了生活，我們对这生活便永远抱有高度的兴趣；而另一方面，那些在艺术作品中只寻求情节效果的人們，是旣不懂生活，也不懂艺术的。詩的作品和繪画一样，有它自己的色彩；如果說，色彩有时在繪画中被重視到足以构成繪画的全部成就的地步，那么，詩的作品中的色彩也該受到同等的重視。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

在普希金的以人民生活为其內容、并且采用了民間形式的詩剧中，不但可以看到深刻的俄国灵魂，同时还能看到那使普希金能应付一切的、甚至能应付最相反的生活領域的艺术客观性；由于这种艺术客观性，他才能以如此醒目的眞实性，不仅在女水仙里描写了封邑时代俄国的自然和风俗，而且在石客里描写了西班牙的自然和风俗。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

所謂自然派絕对受不到这样的指責，就是說它是一种修辞学，亦即有意无意地歪曲了現实，或是对生活的虛假的理想化。我們这样說，絕非想指出凡屬于自然派（无論这是褒还是貶）的新作家們全是天才或有着异乎寻常的才能；我們絕不致于这般幼稚地阿諛。除了給俄国創造了新的艺术、新的文学、他的天才不仅仅被我們承認，甚至不仅为俄国所承認的果戈理以外，——我們还在自然派中看到不少有才能的人，从非常杰出的到非常平庸的。可是，我們并非在他們的才能或数目上、而是在他們的傾向和写作态度上看出了文学的进步。有才能的作家一直存在着，但是以前他們把自然美化，把現实理想化，就是說，他們描写着并不存在的东西，講着空中楼閣；而現在呢，他們是眞实地复制生活和現实了。由于这緣故，文学在社会人士的眼中有了重要的意义。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

人們怪罪自然派，說自然派力图从坏的方面描写一切。照例，这責备在有些人是蓄意的誹謗，在另外一些人則是眞心的抱怨。无論如何，这种責备所以可能发生，不过說明：自然派尽管有了巨大的成功，究竟还是存在不久，人們对它尙不习慣；我們还有許多受过卡拉姆辛熏陶的人，辞藻能使他們得到安慰，而眞实使他們苦恼。自然，不是說所有对自然派的責难都是絕对錯誤的，自然派在一切方面都必正确无誤。可是，假使說自然派的主导的否定傾向是极端片面的，就在这上面它也有它的裨益，它的好处：忠实地描写反面生活現象的这种习慣使自然派作家或他們的追随者，在时間到来的时候，必然也可能忠实地描写正面的生活現象，保証不矯揉造作，不夸張，——总之，不致于以辞藻

把那种生活現象理想化。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

……确实，自然派是从果戈理創始的，沒有他就沒有自然派；但是，莫斯科人的批評家却把这事实作了錯誤的解說。① 即使自然派是从果戈理創始的，也絕不能因此就認为：它不是我們一切过去文学发展的果实，不是我們当代社会要求的反映，因为果戈理自己，自然派的奠基人，就是我們一切过去文学发展的果实和我們当代社会要求的反映。

一八四七。答"莫斯科人"。

果戈理的塔拉斯·布尔巴既充满了悲剧的雄偉，又充满了喜剧性；这两种对立的因素在这个人物身上不可分割地、完整地融合成一个統一的、自成一体的个性；你对他又是惊奇，又是害怕，又是好笑。在一切著名的欧洲文学作品中，象这样把严肃与滑稽、悲剧与喜剧、生活中的庸俗糟粕与偉大美丽的东西交融在一起的例子，甚至还是不完善的例子，只能在塞万提斯的唐·吉珂德里找到。如果說果戈理在塔拉斯·布尔巴里能够从悲剧发見喜剧，那么，在旧式的地主和外套里，他就不仅能够从喜剧，而且是从生活的絕对的庸俗里发見悲剧了。我們覚得，正是应該在这种地方找出果戈理才能的眞正的特色。这不仅是能鮮明地显示生活底庸俗一面的才賦，而且是尽量現实地、尽量眞实地显示生活現象的一种才賦。在果戈理的書信选粹中，有一段清楚地

① 斯拉夫派的薩馬林企图縮小"自然派"的社会意义，說它是直接发自果戈理的，而果戈理的作品是专門描写"汚浊"和"沒有洗淨的自然"的，别林斯基正是对这种歪曲的解釋加以斥責。

說明了他的才能的特色和意义，但这一段不是被誤解，就是被忽略了："这些渺小的人物（在死魂灵里）可絕不是渺小人物的肖象；相反地，在他們身上是集合了一些自認为优于其他人——当然，只是在将軍高于小兵的意义上說，——的人的特征的；这里，除了有我的特征外，甚至还有我的朋友們的特征。"实际上，我們每个人，不管多么好的人，如果是肯以究查別人的公正态度来深究自己的話，那就一定会在自己身上多多少少看到果戈理笔下很多主人公的很多成份。誰沒有碰見过有些吝嗇的、小气的、但在所有其他方面却是非常优秀的、賦有卓越的智慧和热心的人？他們肯于作一切好事，他們愿意救人之急，解囊相助，只不过事先得想一下，考虑一下，有一点儿勉强自己。这样的人，自然，并不是潑留希金，但如果他受了潑留希金的成份的控制，如果和这控制的同时，还有不利的环境使这些成份发展起来，压过了一切其他的癖好、本能和傾向的話，他也就可能成为潑留希金。經常有这样一种人，他們有智慧、心灵、教养、識見和光輝的才能，——可是同时，却也有現在在罗斯被称为"赫列斯塔珂夫性格"的品质。再凭心說一句：我們有多少人敢說，在他一生的許多年中（尤其是青年时代），哪怕是一天、一夜、一分鐘，自己沒有成为赫列斯塔珂夫①的嗎？正經人所以和庸俗的人不同，并不在于他完全不庸俗，而是他看出和知道自己有着庸俗的成份，而庸俗的人涉及自己时則一点也看不出这一层来；恰恰相反，他倒覺得自己比一切人都更是眞正的完人呢。我們看到，这里又一次証明了我們以前所說关于果戈理才能的特色的話，这特色不仅在于他能够鮮明地描繪生活的庸俗，而且还在于他会深入到生活現象的

① 赫列斯塔珂夫：是果戈理喜剧巡按中的主角。

富藏和眞实里去。他本于天性，不喜欢理想化，不信任理想化；他認为那是抽象，而不是現实；在他看来，現实中有善也有悪，美質和庸俗是分不开的，它們不过是份量不等地混在一起罢了。他写得出色的不是庸俗的人，而是一般的人，照一般人的实际的样子写出来，既不修飾，也不加以理想化。

一八四七。答"莫斯科人"。

……自然派的起源也必須在我們的文学史里去找。自然派是以自然主义开始的：第一个世俗的作家是諷刺作家康捷米尔。他虽然模仿拉丁的諷刺家們和布阿罗，①但沒有丢失独創性，因为他忠于自然，从自然出发来写作。不幸的是，他所选取的类型的单調、語言的粗糙和不經推敲、以及为我們的詩歌所不习惯的音节韵律使康捷米尔不能成为俄国詩的典范和立法者。这个任务落到了罗蒙諾索夫身上。但是，康捷米尔仍旧不失为一个有着非凡才能的人，因此，作为俄国文学史上的第一位詩人，他是不能被排斥在那个历史之外的。所以，我們可以毫不歪曲事实、毫不牵强地說，俄国詩从一开始起，打个比方，就分成两条并行的河流，越往下流，越是常常地汇合成一条主流，然后又分而为二，直到在我們时代汇合成一条单一的河流为止。在康捷米尔身上，俄国詩显示出对現实、对如实的生活的追求，把力量放在忠于自然上面。在罗蒙諾索夫身上，俄国詩显示了对理想的追求，把自己看作是至高的、远大的生活底預言者，一切偉大而高貴的事物的喉舌。这两种傾向都是合法的，但是它們都不是从生活，而是从理論、从書本、从派别出发。然而，康捷米尔处理事情的

① 布阿罗(1636—1711)：法国古典主义批評家。

态度，却給前一种傾向获得了真实和現实性的优势。在至高的天才杰尔查文身上，这两种傾向常常汇合起来，他的致費里察、大臣和咏幸福等頌詩該是他的最优秀的作品，——至少，毫无疑問，这些詩比他那些庄严的頌詩更富于独創性，更是俄国的。在赫姆尼采尔的寓言和馮維辛的喜剧中，反映着在时間上以康捷米尔为代表的那一种傾向。他們的諷刺已經很少流于夸張和漫画，而是更詩意的，同时也就更加自然。在克雷洛夫的寓言中，諷刺成了十足艺术的东西；自然主义成了他的詩底显著的特色。他是我們文学上第一个偉大的自然主义者。此外，他也是第一个被指責为描写"低級自然"的人，尤其是在寓言猪里面。請看他的动物是多么自然呵：这都是些具有鮮明性格的真正的人，而且还是俄国人，不是什么其他的种类。他那些以俄国农民为登場人物的寓言怎样呢？难道那不是自然到了极点的嗎？可是，現在人們已經不再为了克雷洛夫的"不爱惜鼻子，把整个后院都掘遍了"的猪，或是为了他在寓言中描写农民，并使他們照农民的語調講話而責备他。人們說：那是寓言，那是一种特殊类型的詩。可是，艺术法則不是对一切类型的詩都同样的合适嗎？德米特利耶夫也写寓言，他很少、只是偶尔把农民写进寓言里；可是，他的寓言尽管有其不可磨灭的优点，却一点也沒有以自然性为其特色，他的寓言里的农民們講着一种普遍的、不特别属于任何阶层的語言。这差别是由于：德米特利耶夫的詩，无論他的寓言或頌詩，都是从罗蒙諾索夫、而不是从康捷米尔那儿来的，它所执着的是理想、而不是現实。①

---

① 在这里，"理想"意味着現实底理想化或美化。在这时期，别林斯基經常把"理想"一詞用在"概括"和"典型化"的意义上（参閱第126頁以后各节）。（选輯者）

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

……在欧根·奥涅金里，理想更加讓位于現实，或者，至少两者融合成为一种新的、介乎两者之間的东西；因此，这篇叙事詩可以正确地認作是我們时代的詩的奠基之作。在这儿，自然性不是作为諷刺或喜剧性而出現，而是作为对現实的忠实的复制，連同它所有的善与恶，以及日常的爭論等；圍繞在两三个被詩化或稍稍理想化的人物之旁，作品写进了一些普通人，可不是作为怪物、作为普遍法則以外的人供人一笑，而是构成社会大多数的人。而这一切竟是出現在詩体小說之中的！

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

（乙）典型性問題

創作的新穎性——或者，勿宁說創造力本身——的最显著标志之一即在于典型性；假如可以这样說，典型性就是作家的徽章。在眞正有才能的作家的笔下，每个人物都是典型；对于讀者，每个典型都是一个熟識的陌生人。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

納姆·德罗特、馬魯夏、瓦西里，①——这都是些怎样的人物呢？——他們是标准的小俄罗斯人的典型，是民族生活的花朵。何謂創作中的典型？——典型既是一个人，又是很多人，就是說：是这样的一种人物描写：在他身上包括了很多人，包括了

① 納姆·德罗特、馬魯夏、瓦西里：都是克維特卡—奥斯諾維亚宁科的中篇小說馬魯夏里的人物，見同时代人第11卷。

那体現同一概念的一整个范疇的人們。讓我們举例說明我們的意思。奧賽罗是怎样的一个人呢?——他有偉大的心灵,但是他的热情沒有受到教养底抑制,沒有被思想陶冶到感情的程度,因此成了一个嫉妒心强的人,只由于怀疑妻子不貞而縊死了她。奧賽罗就是典型,他代表一整类人,一整个范疇,代表所有这样嫉妒心强的人。奧賽罗們过去一直有,現在也还有,虽然換了一种形式:現在他們不再縊死妻子或情人,而是宁可縊死自己的。我們再从另一个世界举例来看。你認識科瓦辽夫少校①嗎?——他为什么这样使你感覺兴趣?他那倒霉的鼻子所遭遇的莫須有的事件为什么使你好笑?——就因为他不是一个科瓦辽夫少校,而是科瓦辽夫少校們,因此,在你和他認識以后,即使你突然碰見上百个科瓦辽夫們,——你也会立刻認出他們,把他們从几千人里面区别出来。典型性是創造底基本法則之一,沒有它,就沒有創造。因此,納姆、馬魯夏和瓦西里都是典型人物;那么,如此說来——他們也是艺术的人物嗎?……是的,但也并不全是。在創作中,还有另一个法則:必須使人物一方面成为一个特殊世界的人們的代表,同时还是一个完整的、个别的人。只有在这种条件下,只有通过这种矛盾的調和,他才能够成为一个典型人物,就是在奧賽罗及科瓦辽夫少校那个含义上的典型人物。而納姆、馬魯夏和瓦西里正是缺少这种人格和个人的特色。

一八三九。同时代人。第十一——十二卷。

艺术性在于:以一个特征、一句話就能生动而完整地表現出;若不如此,也許用十本書都說不完的东西。由于这原故,凡沒有

---

① 科瓦辽夫:是果戈理中篇小說鼻子里的人物。

艺术性印記的作品，就特别冗繁而累贅。艺术家与此相反，他不用費很多話：他只要一个特征、一句話去表示思想就够了，而光是說明那个思想、有时就非得写一整本書不成。你可还記得科瓦辽夫怎样坐着馬車到报館发行科去嗎？他一面不断地用拳头捶馬車夫的背，一面說："快点，畜生！快点，騙子！"你可还記得馬車夫对这种催逼所說的簡短的回答嗎："哎，老爷！"当他搖搖脑袋、用繮繩抽一下自己的馬的时候？……这种催逼以及"哎，老爷！"两字的回答充分表現了馬車夫和科瓦辽夫少校之間的关系。这以后，你可还記得报館发行科里的一幕？——"一个衣服上鑲着花边、臉上的神气表示他曾經在貴族門第里服侍过的仆役，手拿着一張紙条，站在桌子旁边，認为必須表示自己是善于交际的：'您相信嗎，先生，一条小狗值不上八十戈貝，这就是說，我連八戈貝銅币也不会給的；可是伯爵夫人喜欢哪，真的，喜欢的不得了；您看，誰要是找到它，就給一百个卢布哩。照道理說，人的口味，就象您跟我吧，是不一样的：要是一个打猎的，他准要长毛猎狗，不然就要鬈毛狗；給五百卢布也不心痛，一千也給的，只要是一条好狗就行。'"

在这寥寥几句話里，整个阶层，所有作仆役的人們及其思想方式，表現方式，都突出地显示出来；此外，这几句話还刻繪了一个人物，他一方面象这范疇里的許多人，同时又只象他自己，任什么别人也不象的。

一八三九。同时代人。第十一——十二卷。

到了第三幕，① 安娜·安德烈耶芙娜还同她的女儿坐在窗

① 指果戈理的喜剧巡按。

前——这是高度喜剧的画面。这里不只是一个淺薄妇人的无所事事的好奇而已；巡按是年青的，而她，至少是一个风骚女人……女儿說，有人来了，——母亲生气道："哪儿有什么人？你总是在胡思乱想；喔，真的，有人来了。"以后，問道是誰：女儿說，是杜勃欽斯基，——母亲又不承認，又凭白无故地責备女儿道："什么杜勃欽斯基？你老是突然一下不知想到哪儿去了。完全不是什么杜勃欽斯基。哦，您到这儿来吧！快点！"終于母女两人都看清楚了；女儿說："怎么样？怎么样，媽媽？你看，正是杜勃欽斯基！"母亲答道："唔，真是杜勃欽斯基，現在我看見了——你还要吵什么？"一个在女儿面前并不永远对、又不能永远使女儿服輸的母亲，还能更妙地維持自己的尊严嗎？这一幕表現了多么复杂的因素：一个外省的太太，老了的风流女人，可笑的母亲！她的每句話里有多少涵义，每个字是多么意味深长，多么精炼呵！这就意味着要深入到对象的有机体隐秘的深处，把最难察見的、隐藏在机构内部的纖維和神經里的一切都暴露出来！詩人能使我們洞彻这些性格，教我們往内部找出一切外在和表面現象的根由。

一八三九。智慧的痛苦。

母女商量怎样装扮、以免被那"京城来的家伙"譏笑的一場戏，以及关于乳黃色外衣的争执，① ——这外衣，母亲認为既然她有一双褐眼睛，是和自己很配的，何况"她就在占算时也总是用梅花王后牌"呢；女儿則反駁說，有顏色的外衣对母亲不合适，因为她"更常常是紅心皇后哩，"——这一景以及这争执把母女

① 指果戈理的巡按。

的本质、性格和相互关系如此淋漓尽致地、以鮮明的綫条描繪了出来、以致她們此后的一切，已經絲毫不引起你的惊异了，就象二加二等于四一样。描写的典型性就在于此：詩人从所描繪的人物身上提取最鮮明最本质的特征，剔除一切对烘托人物性格沒有帮助的偶然的东西。然而，他这样作，并不是根据分类、不是把較有用和較无用的东西予以参照和对比，他甚至全沒有想到这些，这一切自动地来到他的笔下，因为早在他把人物描写到紙上以前，那些人物已經在他的想象中充分而完整地出現了，連同一切天生的标志，从头发的顏色到臉上的黑痣，从嗓音到衣服的剪裁。写在紙上，——这对他說来已經是次要的、近乎机械的工作了。請看吧，一切在他写来是多么容易：在这仿佛輕而易举的短短的一場戏里，你看到了这两个女人的全部历史：过去、現在和将来，而同时，这一切全由大衣的爭执而构成，一切在詩人的笔下仿佛随便而不經意地流露了出来。

一八三九。智慧的痛苦。

可是，如果从独白里删去出場人物为了作者的便利而違反自己性格所說的話，那么，除了索菲亚而外，其余便都是典型人物，是艺术地塑造成的性格，尽管他們还沒有以相互的关系构成喜剧；——我們还沒有提到那个永恒的原型列比季洛夫，他的名字已經成了普通名詞，他显示了作者才能的巨大的力量。

一八三九。智慧的痛苦。

詩人的艺术应該是在实踐中展开这样一个問題：一个有天賦的性格应該如何在命运安排給他的环境里发展起来。馬克西姆·馬克西米奇生而具有人的灵魂和人的心，但是这个灵魂和

这顆心流露在特殊的形式中，这形式对你透露了多年沉重而劳苦的軍职，使你想到流血的战斗和閉塞在險峻的深山堡寨里的单調生活，那里除了属下的士兵和前来以物易物的車尔吉斯人以外，就見不到别的人們。而在他身上，这一切幷不表現在类似“見鬼去！”那样粗魯的口头禪上，也不在嘮叨不休的“一千顆炸彈！”之类的軍人的吆喊上，更不在飲酒和吸烟上，——它表現在从习惯和生活方式得来的对事物的看法，以及作为习惯和对事物看法的必然結果的待人接物上面。馬克西姆·馬克西米奇的精神視野是很有限的；可是，这种局限性不是由于他的天性，而是他的发展所使然。对于他，“生活”就意味着“在軍界服务”，而且是在高加索服务；亚細亚人是他的死对头：他从經驗上知道，他們都是大騙子，甚至他們的勇敢也只是强盜式的、为行劫的希望所鼓舞起来的亡命的大胆；他是不会受他們騙的；假如他們騙了一个新手而还要勒索酒錢的話，那就会把他气得要死。这絕不是因为他吝嗇，——啊，絕不！他只是穷，却毫不小气，而且，似乎他还看不出金錢的价値来；只是他看不惯亚細亚的那些騙子手去騙正直的人罢了。他在生活中所見到的，或者，至少，他比較常常談到的，几乎就是这些。可是，且不要忙于給他的性格下結論吧，只要和他再多熟識一下，——你就会看到：在这个貌似冷酷的人的鉄硬的胸膛里，跳动着一顆怎样溫暖的、高貴的、甚至柔情的心；你会看到：他如何出于某种本能，理解一切人性而且对它具有热烈的同感；他的灵魂如何不顧自己的意識，在渴求爱和同情，——那么，你就会从心里爱惜这个在态度上朴素、善良、粗魯的，在語言上簡洁的馬克西姆·馬克西米奇了。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

詩人要描写性格，而他在这方面获得了很大的成功：他的馬克西姆·馬克西米奇不仅是一个专名詞，而且和奧涅金、連斯基、沙列茨基、伊凡·伊凡諾維奇、伊凡·尼基弗洛維奇、阿凡納西·伊凡諾維奇、恰茨基、法穆索夫等一起成为普通名詞了。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

奧涅金不是摹写，而是反映，并且不是在詩人的想象里，而是在当代社会里构成的反映；詩人在自己的詩体小說的主人公身上写出了当代社会。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

那么，繪画优于現实嗎？是的，有才能的画家在画布上所作的风景，必优于自然中任何美妙的景色。为什么呢？因为在画幅中，沒有偶然和多余的东西，所有的部分都从属于一个整体，一切趋向一个目的，一切都有助于形成一个美丽的、完整的、独特的东西。現实本身是美的，不过它是美在本質、成分或內容上，不是美在形式上。就这一点而論，現实好似地下矿苗中未經洗炼的純金：科学和艺术則把現实这黃金洗炼出来，熔化在优美的形式里。因此，科学和艺术并沒有杜撰出新的、不存在的現实，而是从过去、現在和将来的現实中提取現成的材料，現成的因素，——一句話，現成的內容；它們賦与現实以恰当的形式、适切的部分以及我們目力从各方面所能达到的容量。彼得大帝建立了俄国的陆軍和海軍，——这是实在的历史事实：可是說明这事实的历史只提取其中主要的特征而去其細节：历史不去描写士兵和水手是怎样募集来的，他們每一个人是怎样訓練的，等等。莎士比亚在戏剧的有限的容量內，把历史人物如理查二世的整

个一生或一个英雄一生中最重要的事件集中起来，那事件在现实里也許需要几年工夫才能完成。他在剧中只从主人公的一生、或从戏剧所描述的事件选取对作品思想直接有关的特征或事实，至于其他一切，尽管就其本身說是值得注意的，然而是和作品基本思想无关的，他就認为不需要而予以摈弃了。小說的框架固然比戏剧的狭小框架寬广得多，小說家固然也比剧作家有无比多的自由。可是，拿起华尔德·司各脫或庫柏①的任何一本小說，要是連續不断地閱讀的話，也不过占用我們一天的时間罢了，而要象回忆录似地詳細写出每个人物的一年生活，那就得占用十倍于写出主角的整个一生或他一生中最重要的事件所需要的四卷本小說的卷数。詩人无須在他的小說中描写主人公每次如何吃飯；但是他可以描写一次他吃飯的情形，假如这一餐对他的一生发生了影响，或者在这一餐上可以看到某一时代某个民族吃飯的特点的話。如果小說的主角是一个騎士，詩人并沒有理由描写他所有的决斗和战斗，这在每个騎士就象是俄国商人喝茶一样普通而常見；但是，詩人可以描写主角的最重要的一些决斗和战斗，甚至只描写一次决斗，假如这一次决斗如此突出地表現了騎士精神，以致再多的同类事件的描写也补充不了什么东西；或者，假如主角的性格在这次决斗中如此充分而鮮明地显示出来，我們已經可以从这一次推知他在一千次中会怎样战斗的了。对于詩人說，无所謂瑣屑和偶然的現象，只有理想或典型形象，它們之于現实現象就象类之于型一般，它們尽管有其自己的特点和个性，却同时包括了那可能有的、体現了某一特定概念的整类現象底所有普遍的、类别的特征。因此，在艺术的作品

① 杰姆士·庫柏（1789—1851）：美国小說家。

里，每个人物都是他同类的无数人的代表；所以我們說：这个人是真正的奥賽罗，这个姑娘是十足的奥菲利亚。象奥涅金、連斯基、达吉亚娜、奥丽嘉、沙列茨基、法穆索夫、斯卡洛茹布、莫尔恰林、列彼季洛夫、赫列斯陀夫、司克伏玆尼克－－特摸哈諾夫斯基、鮑勃欽斯基、杜勃欽斯基、杰尔日莫尔德等等这些名字，仿佛已經不是专名詞，而是普遍名詞，是勾出現实某种現象的普通名称了。因此，科学和艺术里的現实比現实本身更象現实，——基于虛构的艺术作品高于任何事实，而华尔德·司各脫的历史小說，就其写出某一时期某一国家的人情、风俗、色彩和精神而言，也比历史更为切实。科学从現实的事实中提取其本质——思想；而艺术采用現实的材料，把这材料提高到普遍的、类的、典型的意义上，用它創造出一个和諧的整体。

一八四一。莱蒙托夫的詩。

可是，在艺术作品里，把普遍事物独特化的条件并不只限于民族性和独創性：沒有典型性就沒有前两者。艺术中的典型（原形）有如自然中的类和型，有如历史中的主角。在典型里，是两个极端——普遍和特殊——的有机的融和底成功。典型人物是一整类人的代表，是很多对象的普通名詞，却以专名詞表現出来。举例說，奥賽罗是只属于莎士比亚所描写的一个人物的专名詞；然而，当我們看到一个人嫉妒心发作时，就会叫他奥賽罗，尽管这个人的名字是伊凡或彼得，是个俄国人或德国人，而不是摩尔人。在这个意义上，普希金的长詩、戏剧和中篇小說，格利鮑耶陀夫的智慧的痛苦和果戈理中篇小說里所有的主人公都是典型。我的天！如果你留意的話，伊凡·阿列克山德罗維奇·赫列斯塔科夫这一个值得傳揚的名字是貼切地适用于多少人

啊！……这并不是把一个概念的許多鮮明特征作折衷的集和，这是把普遍的概念在一个被艺术地創造出来的人物身上特殊化起来，他既是个人、又是概念；这个概念在現实中既然呈現为无数分歧的样子，所以，在那充分体現它的人物身上，也就可以看到很多个人。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

典型底本質在于：例如，即使在描写挑水人的时候，也不要只描写某一个挑水人，而是要借一个人写出一切挑水的人。

一八四二。我們的、俄国人摹写自然的作品。

換句話說：文学成了"給葯丸涂金"的艺术。沒有疑問，道德是很好的事情，但是，也沒有人会否認，它是令人厌煩的、苦澀的；因此，必須把它弄甜，涂上糖皮，这才能使它达到自己的目的，就是說，改正风俗，使傻瓜变为聰明，酒鬼变为清醒，貪官和盜窃公款的人变成大公无私，无才的作家从此停笔，密告和誹謗的人不再誣报……

还有，整个文明的欧罗巴都知道，"理想"就是把散布在自然和現实中的各种特征在一个形体上集合起来，——它絕不是可能的現实本身。在这儿，創造是不必的：你想描写美人嗎？——細細观看所有你碰到的美人吧；从这个人描来鼻子，从那个人描来眼睛，从第三个人描来嘴唇，以此类推，——就这样，你画成了一个美人，比她再好的連想象也难以想象出来了。

我发現这两个定义——"文学"和"理想"——非常有道理，我无条件地相信它們。它們特別好的地方是在于，首先，它們使作家不必有才能和幻想；其次，它們取消了这样一种描写的手

法，这种描写使任何人——无論他是誰——都可以从中認出他自己，从而抱怨起人来……

一八四二。学究。

甲：……然而，批評家在果戈理的作品里找到了什么肤淺而脏污的东西呢？① 彼得魯式加和綏里方的画象，臭气（講着不是俄国的語言），一只母猪带着一巢小猪在垃圾堆里挖掘并順便吃掉一只小鷄的科罗皤契加院落的描写，这一切都使批評家的好挑剔的上流胃口感到不快。假如他讀过克雷洛夫的那篇以猪为主角的著名的寓言，他該說些什么呢？……"脏而又脏！"——这"最可敬的"、干淨的批評家会喊叫起来。……

乙：然而，眞的，你不会認为这样的描繪是优美的吧？

甲：恰恰相反，我正認为这肮脏是优美的，是"提高到創作的珠玉"，它比中等阶层出身的詩人、官僚和外省詩人的金箔一百万倍的优美。科罗皤契加的生活、家庭和院落的写照是高度艺术的图画，其中每个綫条都是創作的彩笔的天才的揮舞，因为每个綫条都烙着現实底典型的眞实性，都生动而卓越地、尽其丰滿地复制了生活的整个氛圍、整个世界。

乙：唔，这个世界可眞好！我恭賀这种生活！

甲：請不要苛求，——有什么就算什么吧！詩是現实底复制。它不能杜撰現实所沒有的东西；它只是把現实中的現象加以理想化，提高到普遍的意义上，就是說，"提高到創作的珠玉。"任何别种样的詩都不过是空洞的幻想，无聊的胡話，徒供見識淺

---

① 森珂夫斯基在讀書文庫上发表过一篇誹謗死魂灵的文章，說它是无才而瑣屑的作品，并責备果戈理不懂俄国語言。

陋和沒有教养的人們消遣而已。所以，衡量詩作优劣的尺度是它对現实的忠实性。

乙：可是，在俄国現实中，难道沒有比彼得魯式加、綏里方、科罗皤契加、梭巴开維支、乞乞科夫等諸如此类的男女角色更好、更高貴的人嗎？

甲：无疑是有的；作者也絕沒有想用死魂灵去作相反的論証。他只不过采用他所熟知而又实际存在的生活圈子——如此而已。要是以此責备他，那等于責备拉·封丹和克雷洛夫为什么不写頌詩而写寓言，莫里哀和馮維辛为什么写喜劇而不写悲劇一样。照見天体和照見昆虫的鏡子（借用果戈理的美丽的說法）是同样偉大的。你有什么权利責备一个自然科学家，說他不該研究鞭毛虫类，仿佛自然間就沒有更高貴的生命似的？此外，还应該提到，当人們发見果戈理描写的人物特別不道德和愚蠢的时候，就十分稚气地夸大这件事，把这一事理解得非常粗淺。这些人物之所以丑恶，不是在天性上，而是由于教育和愚昧无知；从彼得大帝死去到現在才不过一百一十六年，而不是三百年，这不能怪罪他們。难道在国外的長篇和中篇小說里，你碰見的全是美德与智慧具备的主人公嗎？沒有的事！还是同样的乞乞科夫們，不过是装束不同罢了：在法国和英国，他們不收买死魂灵，而是在自由的議会选举中收买活的灵魂！所不同的只是文化，而不是本質。議会中的无賴比下級地方法院的什么无賴要有教养些；但是在本質上，他們誰也不比誰好些。心灵上賦有神圣火花的人到处都不多，——我首先热烈地希望，但愿果戈理有时也給我們写出这样的人物来，我特别寄希望于他，因为只有他能描写这种人物。但是，我并不認为自己有权利要求他写那个而不写这个，或者責备他描写了那个，而不是其他的什么。

一八四二。在書店里偷听到的文学談話。

如今沒有諷刺，有的只是某种老牌文人想借用“諷刺作家”的过时的名称使自己神气一下。如今写出来的長篇和中篇小說沒有任何諷刺的傾向和目的，——可是，人們还都对它們发脾气。什么原故呢？原因是，現在无論是大才、小才、庸才或无才，——所有的人都企图描写現实的而非想象的人們；但是，既然現实的人們居住在地面上，社会中，不是在半空和唯有幽灵居住的云端上，那么，很自然地，我們时代的作家在描写人的时候，也描写了社会。社会呢，——也是現实而非想象的东西，因此，它的本質不仅在于服裝和发式，还有人情、风俗、观念、关系等。生存在社会里的人无論在思想方式或行为方式上都是依賴社会的。我們現今的作家不致于不理解到这一簡单而明显的眞理，因此，在描写人的时候，他們就想去探索他何以如此或不如此的原因。由于这种探索，他們自然而然地描写着不是各别的这人或那人的独特优点或缺点，而是普遍的現象。①

从前的所謂諷刺家們正是从他們熟識的人摹写着，——大家反而不覺得他們的人格該受譴責。这是很可以理解的：作为原型的本人在那摹写中認不出自己来，因为諷刺家不能在文字上触及这个或那个人的情况，只限于描写恶习、缺点和怪癖的一般特征；这些特征既然是从活的个性身上抽出来的，就变成了抽象的形象。而且，这些諷刺家把人的恶习和缺点看作是属于这人或那人的个人东西，是任意的东西，人可以凭自己的意志有或

① 下面还有一句話为本書輯录者遺漏，补充如下：“大多数讀者就从那里看出了个人，其实个人在那里不存在，也不可能存在的”。

者沒有它，他只要讀一下有說服力的諷刺文章就可以輕而易举地获得它或者摆脱它，因为在那文章里，已經象五个手指一样清楚地証明了美德的好处和甘美以及悪习的危險而有害的后果了。这就是为什么这些好心腸的諷刺家們只描写人而不提及他的教养、他和社会的关系，并且只是在优閑的时候把他們由幻想所制造的这个稻草人儿拖来拖去的緣故。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

俘虏《普希金的长詩高加索的俘虏的主人公》——他是那个时代的英雄。当时的批評家正确地指出过，这个人物有些不确定，有些自相矛盾，因而显得好象沒有个性似的；但是这些批評家却不了解，俘虏正是因为有这样的个性，才引起讀者如此热烈的反响。年青的人們特别喜爱他，因为他們在俘虏身上或多或少地看到了自己的映影。青年人对于已逝的青春的悒郁感，这种原就沒有任何憧憬的幻灭，这种在从事最有力的行为时的心灵的冷漠，这种含有冷酷精神的热血的沸騰，这种不是因为享受过生命的华筵而有的饜足感，却是为了代替冷漠和热望，这种在完全无所事事的、灰色的怠惰中对行动的渴求，——一句話，这种青春之前的老年，剛勁之前的衰頹，这一切就是自普希金以来我們时代的英雄的特征。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第六篇。

我們不知道，在什么时期普希金写了如下一段关于高加索的俘虏的批評，可是它却提供了一个非常值得注意的事实，証明普希金多么勇敢地正視自己的作品："高加索的俘虏是我初次努力描写性格的不成功的試驗；它所以比我写过的一切都受人

欢迎，是由于其中一些哀歌的和写景的詩句所使然。可是H·和A·P和我——我們对那些詩句笑了半天。"“我初次努力描繪性格”这句話特别值得注意，它指出：詩人力图通过外界事物描繪（也就是客观化）自己精神的眞实状态，也就因此，他还不能够完全作到这一点。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第六章。

这本印制美观、附有很好的木板画的小書只包括一个短篇小說：老奸巨滑的人，外省生活景色。这篇小說有极其滑稽的笔触，并且也許还有許多眞实的地方；但是其中完全沒有典型，因此讀来非常使人厌腻。很多人覚得，写幽默一类的东西算不了什么；好了，那你就执笔描摹自然吧。当然，如果你会很好地描摹自然，結果也許不錯；这也自成一种才能，虽然是一种低級的才能。有誰能比銀板照片描摹得更好的嗎？——可是，最好的銀板照片也远远地不及一个象样的画家！所以，我們要重复說：很好，要是有誰能够成为文学中的銀板照片的話；但是，作文学上的画家却是更好和更可尊敬的。要复制庸俗鄙陋的世界，生活的散文的世界，这和复制有着偉大的性格、行为和热情的世界一样地需要灵感、創造力、才能和天才。因此，佛兰明斯画派不逊于任何其他画派。不过，假如作家連作銀板照片都不行，——那么，他笔下的单純的自然描摹就会十分令人厌恶了：在高尙而动人的地方，他就会写成伤感和浮夸；在喜剧和幽默的地方，他会写成庸俗和琐屑，——在无論这种或那种情形下，都与被描写的自然沒有一点相似的地方。老奸巨滑的人就是这样一种盲目的描摹自然：全俄国也許有五六个人能够从它那里面認出自己来，但是再多就沒有了；这本小書只能在它的原型人物居住的地方引起閱讀

的兴趣，因为它沒有普遍的、典型的东西，尽管它也另称为典型。

一八四五。当代风俗的典型。

長詩吝啬騎士的思想是不待言的：它无論就其本身或就詩的名称而言，都是过于明显了。吝啬的情欲——这不算是什么新概念，可是天才能够将旧东西变为新的。吝啬者在理想上是一个，但他的典型却是无尽紛繁的。果戈理的潑留希金卑鄙而可厌——他是一个喜剧人物。普希金的男爵却可怕——他是一个悲剧人物。这两个人物都惊人地眞实。这不是莫里哀的吝啬者——不是吝啬性在詞藻中的拟人化，不是一幅諷刺漫画，一本警世的小册子。不，这是两个异常眞实的、使我們顫栗于人的天性的人物。他們两人都为同一种卑劣的情欲所吞噬，但是他們仍旧沒有一点彼此相似的地方，因为无論哪一个人都不是他們所表現的那个概念底隐喻和拟人化，而是活生生的人，他們身上的普遍恶习是各别地、随个性而表現出来的。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

在祖国記事第十期上出現了陀思妥耶夫斯基君的第三篇作品，中篇小說耗尽錢財的先生，它使凡是重視陀思妥耶夫斯基君的才能的人都感到不愉快的惊訝。这篇作品閃耀着巨大才能的鮮明的火花，可是这火花却閃耀在如此濃重的幽暗里，它的光亮不能使讀者看出什么东西……我們覺得，不是灵感、不是自由而純眞的創造力促成了这篇奇怪的小說，而是仿佛……怎么說呢？——也不是卖弄聰明，也不是故作不凡……也許是我們錯了，可是为什么它是如此怪癖、晦涩、矯揉造作，仿佛它不是詩的創作，而是一件眞实的、却又奇怪而糾纏的事件？在艺术里，不

該有一点模糊不可解的东西；艺术作品高于所謂"眞实的事件"，因为詩人要以自己的幻想底火炬照明他的主人公心灵的一切曲折和行为的一切秘密的原因，他得从所叙述的事件剔除一切偶然性，只給我們展示必然的、照理是无可規避的后果的东西。我們还沒有提及作者有一种爱重复他特别喜欢的語句（例如：耗尽錢財的人是圣賢！）的嗜好，因而减少了他感人的力量，但这只是次要的缺点，而且是可以改正的。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

尽管有一点勉强，"詩是美化的自然"这一古老而陈腐的定义可以适用在每一个俄国詩人的作品上；可是，对于果戈理的作品它就不行了。适用于他的是另一个艺术定义——即艺术是現实中一切眞实底复制。这儿，整个問題在于典型，而理想不是美化（从而是說謊），它是按照作者在作品中想要发揮的那个思想而創造出来的典型人物的相互关系。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

他《霍尔与卡林内奇的作者И·С·屠格涅夫》依照自己的理想，把他所拿来的現成内容予以改造，从而制成了一幅图画，比那引动他描繪这幅图画的实际事件更为生动、雄辯、富于思想；要作到这一步，非得有一定程度的詩才不可。固然，有时候他能作到的一切不过是把他所熟知的人物或目睹的事件忠实地傳达出来，因为現实中往往有些現象只須忠实地移到紙上，就会有艺术虛构的一切标志了。但是，这也必須有才能，而这一类才能的程度是高下不等的。

一八四八。一八四七年俄国文学一瞥。第二篇。

（丙）作家創作的个人特点

我已經說过，果戈理君作品性质的显著特征是虛构的朴素，生活的十足的眞实，人民性，独創性，——这一切是普遍的特征；其次，总是由于忧郁和悲哀的深刻感触而激发起来的喜剧情緒——这是个人的特征。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

几乎同样的話也可适用于独創性：和人民性一样，它是眞实才能的必要条件。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

詩人的創作活动也是一种特殊的、整个的、自成一体的世界，維持在它自己的法則上，有它自己的原因和基础，須要首先承認这些原因和基础的既成事实，然后才能評論它們。一个詩人的一切作品无論在內容和形式上怎样紛歧，还是有着共同的面貌，标志着仅仅为这些作品所共有的特色，因为它們都发自一个个性，发自一个統一而不可分割的"我"。所以，在着手研究一个詩人的时候，应該首先从他的作品的多种多样中掌握到他的个性的秘密，就是說，仅仅属于他个人精神的那些特点。不过，这不等于說这些特点就是私人的、特殊的、别人所无的东西；它只意味着：一切为人类所共有的东西从不出現在一个人身上；可是，每一个人来到世上，就为的是或多或少借自己的个性体現出象宇宙和永恒一样博大的人类精神之无尽紛繁的方面之一。个性的整个尊严与重要就在于作为永恒的化身的这一使命，因为它

是精神底体现、精神底实体和现实。一个个性是不能包括一切的，因为，它既然是这个，就不能是那个或别个了；既然是某种东西，就已經摈除在一切之外了。个性和人类精神的方面一样，是无穷尽的、多种多样的；每个个性所以存在，就因为它是必不可少的；从而，每个个性都有生存底合法权利。因此，沒有比以其他个性的尺度来衡量某一个个性更不公平的事情了，前者与后者如果不是对立、就是在某些方面不同的。世上有暴躁和鹵莽的人，也有冷靜和謹愼的人；如果暴躁的人說冷靜的人在世間是多余的，沒有他們世界会更好一点，那他是在撒謊；冷靜的人要是对暴躁的人作着类似的評語，他也同样是錯誤的。

由此看来，詩人創作活动的源泉是从他的个性里表現出来的那种精神。他的作品的特色及精神应該在他的个性里去求得初步的解釋……可是，有人要說：如果每个个性都是眞理的話，那么，照歌德的說法，任何詩人，无論他如何地渺不足道，都該被研究了？絕沒有的事！第一，并非任何写詩的人都表現了自己的个性：只有天生的詩人才能表現它；第二，并非任何个性，只有杰出的个性才值得研究；第三，并非任何人都是个性，有很多沒有个性的人，就象是拙劣印制的版画，无論你怎样費力去看它、也不能把树和干草堆，馬和房子，木桩和人分辨开来。是他們天生如此呢，还是教养和生活使他們如此的？——这不在我們本文的主旨之內，要是我們討論这个，那就离題太远了；我們只想說，世間有全无个性的人，而他們，很不幸，比有个性的人要多得多；而且，詩人的个性越是深刻和有力，他就越是一个詩人。以如此重大的一組条文去审判一个渺小的詩人，这和以普魯塔克——那个写过馬其頓的亚历山大、凱撒大帝以及古代其他偉人傳記的作者——的笔法去写一个地方法院的什么科长的傳記一样，或

者有如坐在泥水坑的小船里摇荡，面前却摆着指南針和航海地图一样。但是，尤其应該避免的，是不經特别审慎的思考就去研究那在作品里反映了偉大个性的偉大詩人。如果你是以严格的公正态度研究了、并且眞实地了解了他的个性的話，那你就会牢牢地站在坚实的土壤上，不致于毫无主見，搖摆在自己古怪的幻想空間；你就不致于向詩人要求你所想望的东西，而是就他自己提供的东西去評判；你也不会把自己或别人的个性和他的个性相混，而是还他一个本来面目，毫不以自己的信念或偏見强加在他的身上，而是去衡量他的思想、他的观念。你和他熟习起来，因为你研究过他了；你了解他，也就喜爱他起来。你知道他为什么走这条道路，不走那条道路：你不会因为他和拜倫或你所喜爱的其他詩人沒有一点共同之处，就說他卑不足道；你也不会宣告他是落后于时代的，只因为他不讀你的杂志，不相信被你当作思想和卓見大胆发表出来的那偶然掠过的、模糊的、不确定的預感。呵，不，你会在他的个性的基础上去評論他，只基于他已有的成就去要求他可能做的事情。等你对他的研究告終时，你再去鉆研他的詩底隐秘精神吧，你再去抓住他个性的秘密吧，——那时候，你才有权利把歌德的这句箴言：“詩人的讀者应該忘記他所讀的詩人，忘記自己和全世界”当作多余的、不需要的东西抛开。你的个性这时才又恢复了自己的权力，而你也从一个学生变成了法官。你要求詩人不要听从你給指定的方向，而要听从他自己的方向，这样他才不致于違反自己和自己的天性，不致于規避自己的使命（因为你是从他的作品中去理解他的使命，而不是把使命加在他身上的）——总之，你向他要求的是那种构成任何心智活动的必要条件的内在一貫性。假如你发見他所作的少于他可能作到的，少于你認为有权利要求于他的，并且他違背

了自己精神的追求，——那么，你就可以大胆地向他宣告你的判决，不过，这也不該妨碍你充分公正地評判作为他不可剝夺的功績的东西。你得在他的作品里辨別什么是任意的缺点、什么是和他的詩的优点密切結合着的、而且是构成那些优点底反面的缺点。此外，你还得严刻地考察那和他的意志无关的、却不能不或多或少影响他的活动、尤其是影响他的时代精神和他所处在的社会倫理状况的一些情况，而且指出：他是否和自己的时代一起前进，作时代的歌手，还是只留在后面随声附和。至于他的私生活的情况，只有当那和他的作品有活的联系时，你才加以考察。有些詩人，他們的生活和詩密切地联系着；也有些詩人，只有倫理生活对他們显得重要。不应該忽視源于个性特点的这种区别。我們不能用拜倫的尺度去衡量歌德，犹如不能用歌德的尺度衡量拜倫一样：这是两个恰恰相反的天性，誰要是指責歌德，說他不會以拜倫那种精神去生活和写作，或者顚倒过来指責拜倫，那他就荒唐之至了。这就如同向肥碩的大象要求老虎的快速和灵巧，或者反过来；象和虎，就其本身說，都是好的，都是自然界必要的环节。歌德和席勒的天性是对立的，可是这种对立正是造成这两个偉大詩人相互間的友誼和尊敬的原由和基础：每个人都在他人身上敬重为对方所有而为自己所无的东西。批評家的任务完全不在于确定为什么歌德不象席勒那样生活和写作，而在于說明为什么歌德要象歌德那样生活和写作，而不象另外什么人……

但是，怎样能从詩人的作品中找出他的个性的秘密呢？为了这，应該在研究他的作品的时候作些什么？

研究一个詩人，——这意味着不仅須要反复地仔細閱讀，以期熟悉他的作品，而且要通过感情去感受它。任何眞实的詩人，

无論他的艺术造詣达到什么程度，特别是偉大的詩人，从沒有臆造过什么东西，只是将人所共有的东西放进活的形式里而已。因此，在詩人的作品中，贊賞的讀者們总是找到他們早已熟悉的东西，他們自己所有的东西，那是他們自己曾經感覺到、或者模糊地預感到、或者想到过但又不能賦予清楚的形象、不能找到語言說出来、而只有詩人才能表現的东西。越是崇高的詩人，就是說，他的詩的內容越是全人类的，他的作品也就越純朴，以致讀者会詫异为什么自己沒有想到写一篇类似的东西：呵，它竟是这么純朴而平易！假如有一种作品，讀者在那里面認不出一点自己的东西，一切都是属于詩人的，这种作品就是空洞无物，不値得注意的。有一种共性，它使詩人的作品既属于自己，也属于全人类；就是基于这种共性，凡是具有人的素质（也就是精神与心智的素质）的人，都可能在研究艺术作品的时候和作品发生共感。感受詩人的作品——这意味着要在自己心中体驗和感到作品內容的一切富藏、一切深度，痛其所痛，苦其所苦，并且为其中的欢乐、胜利和希望而兴高采烈。要是你不曾于某个期間完全处于詩人的控制下，不曾以他的眼睛观看，用他的耳朵諦听，或使用他的舌头說过話，那你就不可能了解那个詩人。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

屠格涅夫君的作品和現代其他俄国詩人的作品截然不同。从萊蒙托夫詩派中熏陶出来的那种强烈、有力、朴素的，同时又不失为华丽而詩意的詩句，并不是屠格涅夫君作品的唯一优点：那里面还永远有思想，有烙以現实和現代印記的思想，而且，这思想是属于有才賦的天性的，因此总是新穎的。所以我們对屠格涅夫君可以寄以很大的期望。讓我們再說一遍：他不象普希

金和莱蒙托夫那样賦有独立的天才，从而成为自己时代精神的主宰，并給时代指出新的方向；可是，他的才能也另有其因素，有它自己的一份独立性或独創性，而这，再加上天性，使他的才能超出庸碌之輩，并且会使他对于他同时代的文学发生影响。俄国的詩已經精炼和发展到了这种地步，要想沒有一定程度的独創才能而在詩坛上获得声望，簡直是不可能的事情；——同时，要想使眞正的才能在最短期間为人所知，也几乎是不可能的事情。

一八四五。杂談。庫格淫夫的詩。

为了指出不同程度的創作才賦，我們往往使用两个字：才能和天才。前者指低級的、后者指高級的創作能力。可是这区分是十分不明确的，并沒有提出用以确定艺术能力大小的尺度（标准）。不錯，才能和天才有一种区别，即前者低于后者，后者高于前者；但是，凭什么較低或較高呢？——問題就在这儿！天才的最基本的特性之一是独創性或独立性，其次是它所具有的思想与理想的普遍性和深度，最后是这思想与理想对当代历史的影响。天才永远以其創作开拓新的、未之前聞或无人逆料到的现实世界。群众生活着、进展着，然而是不自覺的；当他們經历过一定的历史阶段并且已經容納了新生活的一切因素时，他們会更加固执地保持旧有生活的形式。天才出现了，——他向人們宣示出新的生活，其实这生活的因素早已存在于他們身上，它的根也是埋藏在过去里面的。可是，群众沒有看出自己对于天才的事业的貢献；他們惊奇地、敌意地望着他的作品所宣示的思想与形式底新世界；只有少数人同情他，只有新的一代人繼他之后，巩固他的成就。天才的名字是千百万人，因为他的胸中蘊藏

有千百万人的痛苦、欢乐、希望和憧憬。他的思想和理想的普遍性就在于此：这思想和理想感动一切人，被一切人所需要，它們不是为少数人、不是为某一阶层、而是为全民族存在的，并且通过民族而达于全人类。局部性和例外性，相反地，是才能底属性，——因此，常常有一些有才能的人，他們的作品所取悦的讀者或者限于幸福快乐的人，或者限于忧郁不幸的人，或者限于社会上有教养的阶层，或者只是下层社会，以此类推。有些人由于受到某种外在的偶然刺激，意外地显示了自己的才能：有的因为双目失明，另外一个因为死去了心爱的妻子，还有的人为了正义事业或受人誣陷而感到痛苦，等等。如果沒有这些变故的話，这些人就从来不会成为詩人的。自然，他們每人就在同一方式里老是歌唱着同样的事情，因而也只能取悦那在心情上和他們一致的、并且在他們的作品里看到了自己情緒的反映或者自己生活情况的例証的一些讀者。独創性或独立性的貧乏永远是才能的特殊标記：才能有着不是自己而是别人的生命，它的灵感不过是"俘来的思想的刺激"，——这是从天才强取来、或者从群众窃听来的思想。才能不能指导群众，而是阿諛群众，不能树立风气，而是追随风气；风朝向哪一方吹，它就向哪一方奔去。它要是抗拒，——轉瞬人們就忘記了它，而这是世界上它所最怕的事情。有时，它象是很独創似的，也引起一群模仿者；但是，这种独創性在人們很快地熟視和习慣以后，就立刻消失了，变为不是别人的影响的結果，就是一时的坏趣味的表現；而那一群模仿者只不过証明：才能也有程度的不同，才能較小的人模仿才能較大的人。

显然，天才和才能只是創作力的对立的两极，只是两个极端的等級，在它們之間应該有中間的东西。事实上，如果不是这

样，艺术世界就成了只是由一些天才作品和周圍的一堆朝生暮死的才能之作所构成，那真是十分貧瘠的。与此相反，在人的活动的一切領域中，历史留下了很多人的名字，他們虽然不是天才，不是自己时代的十足有力的主宰，但也对它有过确实的影响，因此，在后世的感念的記忆中也占着尽管是次要的、却是受尊敬的地位。在艺术領域里，人們管这些人叫做巨大的或偉大的才能，以别于天才和普通的才能。但是，这个名称是很不明确的。我們認为，最好把他們叫做天才的才能，这表現了一方面他們类似天才和才能，一方面他們占着两者之間的中間地位。

然而，只是名称沒有什么意义，如果名称不曾表現足以証明其必要性与現实性的思想的話。所以，我們应該在指出"天才的才能"对"天才"和"才能"的关系以后，再証明所以要使用这一名詞的理由。天才的才能之所以不同于普通的才能，因为它，和天才一样，有着自己的生命，自由地而非模仿地創造着，并且在自己的作品上，无論就内容或形式說，都烙下了独創性或独立性的印記。"天才的才能"和天才所不同者在于它的内容的幅度：它的幅度是較为偏狹和局部的。因此，天才在以自己的名字所划定的那一个时代里，是时代的充分的主宰，而"天才的才能"的影响无論怎样大，永远只是涉及艺术及生活的某一方面。換句話說，天才抓住并充满在当代現实底整个領域，"天才的才能"則只抓住、并充满在那个現实底一隅。那构成天才的丰满生命的东西，在"天才的才能"里仿佛只是天才的反射。然而，尽管在它們的領域之間存在着巨大的間隔，它們仍旧有近似和共同的东西——这就是独創性或独立性，它能招引很多模仿者，却不能招引一个有独立才能的人；你可以模仿它，却不能把它据为己有。正是在这里，"天才的才能"和普通才能有了本質的差别。后者最多不

过是天才和群众之間的調解者，是为緩和他們之間的关系所必要的一类中間人：他不自主地迷恋于天才的思想，于是把那些思想从崇高的、难以为群众接近的宝座上拉下来，使其接近群众的理解。可以說，在才能底手中，天才的思想变得渺小和庸俗了，但也就因此流行起来，成为尽人皆知、无人不曉的东西。所以，才能作了一件偉大的工作；可是在这工作上，他也成了自己功績的犧牲品：他越是使群众和天才熟悉和接近，一方面还忠厚地以为这正是使群众和自己熟悉和接近呢，——群众就越躲开他，越来越面向天才，因为和天才的联系已經是可望而可即的了。具有才能的人們（因为不只一个，必需有很多有才能的人来完成这业績）尽了自己的責任后便被忘掉：他們的名字留在文学史上，但是他們的作品却或多或少地湮沒了。

可是，我們还沒有把"天才的才能"和普通才能的本質区别說完。这区别包括在人的天性的秘密里。在具有普通才能的人身上，才能是一种抽象的力量，一种資本，固然属于它的主权人，但和主权人并不是一体。我們要把这比喻說得更詳細些。你要是丧失了資本，还可以再掙一笔进来：資本是生活的外在資料，不是生活本身。我們常常看到：有些人在长时期内享有才能底巨大的声譽，以后丧失了才能和声譽，可是，尽管如此，他們还能給自己聚来生活中的别种福澤：他們获得了高的祿位或巨大的財富，于是优游自在地活着，沒有才能也沒有声譽。賦有"天才的才能"的人与此不同：他和他的才能是不能分开的，他的才能就是他的生活，他的血液，他的精神，他的肉体，他的心的跳动和胸部的呼吸，———一句話，是他整个的人。这是永远促使他朝向一个目的、一种活动的命定的力量，不管命运、遺傳、教养和他生活中一切外在的情况怎样阻撓他，怎样地强大有力。他热爱声

誉，并且不无自負；可是，他的不可遏止的創作欲的源泉已經不仅仅来自这方面了，对于他，創作欲是一种本能，一种天性和热情。关于自己的使命，他可以大胆地这样說：

我只知道思想底权威，
那唯一的、火一般的热情：
它象一条幼虫住在我心里，
啃噬着，灼痛着我的灵魂。
………………………………
这热情呵，在幽暗的夜里，
我用眼泪和忧思来培育；
而現在，对着天，对着地，
我要大胆地把它說出，
也不想悬求上帝的寬恕。①

"天才的才能"的力量基于人和詩人的活的、不可分割的統一。在这儿，才能的卓越发自作为个性、作为天性的人底卓越，但普通的才能却絕不能和非凡的人并行一致：在这儿，人和才能是两回事，人之于才能犹如錢柜之于存放其中的金錢一样。丰富而有力的天性永远和普通的天性有别，它从来不近似普通天性，永远是独創的，——那么，如果它是把这种独創性印上了自己的作品，这又有什么可奇怪的呢？詩作品的独創性不过是制作者的个性中的独立性的反映而已。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

---

① 引自萊蒙托夫的姆采里。

如果一个人的才能不仅仅是一种外在力量，就是不仅仅出于对独創性典范的醉心而从事創作，而是人的内在本質、个性和天性的反映，——那么，无論这才能的幅度如何，它已經是造物主的一种創造力量了，从而也就含有天才的火花；——假如它的幅度还不足以使它称为天才，那么，就可以并且应該称之为“天才的才能”。

柯尔卓夫的才能就是这样的一种。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

如果形式是内容的表現，它必和内容紧密地联系着，你要想把它从内容分出来，那就意味消灭了内容；反过来也一样：你要想把内容从形式分出来，那就等于消灭了形式。思想和形式、形式和思想的这种活的联系，或者，更正确地說，这种有机的統一和同一是只有天才性才有的資产。单純的才能永远是或則主要地依賴内容，那么它的作品就形式說是不能經久的；或則主要地以形式炫示于人，那么它的作品就内容說是朝生暮死的；但无論如何，富于思想也好，标榜外形的美也好，主要的是：这种作品沒有形式底独創性以証明思想的独立性。这儿比什么都更明显地表示出：普通才能是基于模仿的能力，基于对典范的一心向往，这也就包括了才能底不能經久傳誦、尤其是一瞬即逝的原因。所以，独創性不是为天才可有可无的东西，而是天才必要的属性，是区别天才和单純的才能或才賦的界綫。但是，首先在詩人的語言上吸引讀者注意的这种独創性不該是鏤飾和雕琢的：这只能迷人于一时，它越是起初成功，以后越会成为嘲笑和蔑視的对象。詩人的独創性应該是連自己也不知道怎样来的；如果他

必須致力于什么的話，該去致力的不是独創性，而是表現的眞实：只要詩人的才能中本来有天才性，独創性就会不招自来。眞正的独創性在于发明，因而也在于形式，这是只有当詩人忠于現实和眞理的时候才可能有的。

柯尔卓夫高度地具备这种独創性。从这方面說，可以毫无愧色地将他的詩歌和克雷洛夫的寓言相提并論。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

在艺术的天性中，理性滲入到才能和創造的幻想里；因此，作为詩人的时候，这种天性在它所产生的作品中表現出惊人的巨大智慧，可是作为人的时候，它却是局限的，几乎是愚蠢的（例如普希金，果戈理）。而在你，有如在一个主要是沉思的、自覺的天性一样，事情恰恰相反——才能和幻想滲入到被眞誠的人道主义傾向所鼓舞和燃燒起来的理性，这种傾向不是移植或者从書本得来的，而是为你的天性所有的。你的理性丰富到惊人的地步，我簡直不知道为什么一个人会有这許多；你也有很多才能和幻想，然而却不是那种从自身生发起来的、把理性当作低級和从属因素来使用的純淨而独立的才能，——不是的，你的才能——眞是天知道！——对你的天性說来，是一个杂种，或是一个繼子，犹如理性之于艺术的天性一样。我无法說得更明白一些，不过我相信，这一点你将比我更能理解（假如你还沒有想到这个問題的話），你将对我把它說得如此明白，确切，以致我会叫道：是呵！是呵！有些头脑是純思維的，对于它，思想几乎等于純粹的数学；于是，当这样的头脑从事于詩的时候，就产生了隐喻，这头脑越聪明，它所制造的隐喻就越愚笨。枯燥的——甚至柔軟和温暖的——头脑和平庸无才結合起来只能产生象列亚給

克罗諾斯②当作孩子帶来的石头和木块而已。可是你除了有活潑而激憤的头脑而外，还另有一种才能，这才能是什么我就說不出来了，然而問題在于：尽管我比你愚上很多倍，艺术（如果我沒有弄錯的話）对我比对你更为适合，在我身上是幻想主宰理智，而且，从这一切看来，似乎这另一种才能更应該在我这里，而不是在你那里（只凭一件事就够了：你讀康德和黑格尔的現象学与邏輯犹如儿戏，而我呢，往往連讀你的哲学論文都会头疼欲裂的），而在我身上，这另一种才能既不多，也不少，剛剛够理解、估計和爱惜你的才能之用，这种才能的必要和益处并不逊于艺术才能。假如你在大約十年之內写上三四本小書，比相当巨幅的書还更充实，那么，你就在我們的文坛上赢得了巨大的声名，不仅要写进俄国文学史里，就是在卡拉姆辛的历史里也会上名的。你可以对現代起着巨大而有益的影响：你独树一帜，仿效你的那一类作品就和仿效眞正艺术家的作品一样危險。你会象果戈理中篇小說鼻子里的鼻子說："我是独自一个人！"积极的思想及其多才的、生动的表現——这是偉大的事业，但这一切之所以偉大，只有当它是和作者的个性不可分割地联系着，并且当它之于作者的个性，犹如火漆上的印記之于印章一样的时候。你将得到这样的成功。在你那里，一切是独創的，一切是自己的——連缺点在內。

一八四六。給赫尔岑的一封信。

为了获得文学上的成就，为了在我們时代获得作家的声誉，

① 希腊神話：克罗諾斯是众神之父，列亚为其妻，在列亚生下第六子宙斯时，她怕克罗諾斯吃掉他，暗中以石头替换，使宙斯得以长大。以后宙斯杀死克罗諾斯而成为众神之王。

只有才能是不够的：那才能还须天生具有独創性的烙印。只有理性而无意志和个性，是不能管理人的；同样，只凭蒼白的才能也当不了眞正的作家。独創性給才能提供了作家用以观察世界的观点，提供了眼鏡的色彩，一切事物就通过它反映在作家理性的眼睛上。一切人的理性都是一个，但尽管如此，这一句俄国諺語："有多少脑袋，就有多少智慧"仍然是正确的。理性是人的精神武器；这武器在一切人身上都一样，不过每人照自己的特殊方式使用它罢了。我們这里把那些使用木头或銹鉄制造的武器的人們置之不論；是的，你把使用同样鋒利的这种武器的人不論找来多少，你仍然会看到：他們每个人尽管在使用武器的艺术上面不逊于别人，却仍旧或多或少地以自己的方式使用着它。有才能而无独創性的作家对世間的一切都表同情，并不特别同情于哪一个。这种才能好似有一种人，他总是說自己热爱人类，可是尽管如此，实际上他一生沒有特别爱过誰，他从来也沒有朋友，知心，兄弟，姊妹，爱人。这种才能很象是沒有劍的劍鞘，空空如也的漂亮的箱子。他总想写一些什么，可是他經常总是在什么人的影响下写的。这也毫不足怪：那自以为把一切事物都看得同样清楚的人，实質上沒有一件事物是他看見和知道的。沒有独創性就不可能有巨大的才能，而不巨大的才能——在这种情形下是一文不值的。

一八四七。魯甘斯基的哥薩克中篇小說、故事和短篇小說。

四　其他文学傾向的評价

法国伪古典主义的理論基础在于認为：艺术是自然底摹仿，但是这自然应該在艺术里美化和高貴化起来。由于这种看法，自然性和自由就被擯除于艺术之外，結果是眞实和生活沒有了，讓位給稀奇古怪的雕琢、說謊、矯揉造作和死气沉沉。形式不再是精神的表象，而成了被錯認作思想的抽象概念底容器。士兵和統帅、仆人和主人講着一样的語言；牧女穿着鯨骨撑起的裙子，臉上点着黑痣；屈膝敬礼，舞步似的慢步，舞台的姿勢和夸張的文辞成了“美化与高貴化之自然”的招牌和必要条件。为了不太明显地自相矛盾，新古典主义的詩人和理論家便将农民和小市民摒弃于詩的外面，只准詩描写显貴，廷臣和出身高貴的英雄。既然現代生活沒有可用于詩的材料，他們便都去描写穿长袍和带鯨骨的外衣的希腊人和罗馬人。談不到独創性，也沒有“人民性”；抽象的影子代替了实际的人，这些影子不属于任何国家，任何时代。甚至以描繪当代为其职責的喜剧也不表現实际的人們，只是在臆造一些幻影，借以将关于善与恶的淺陋的道德格言化成行走的人物。可是，突然一切改变了，德国民族的独立的天才們粉碎了伪古典主义的鎖枷，把艺术神殿里的祭坛連同高乃依們、拉辛們、莫里哀們、布阿罗們、伏尔泰們、杜西斯們、克列毕里昂們等一伙人的小型蜡象一起摜到尘土里去。由于这些德国人，整个欧洲都熟識了被伏尔泰誣为“喝醉的原始人”的莎士比

亚。德国人証明說，古代人不仅被誹謗了，而且亚里斯多德連作梦也沒有想到被法国人借用他的名义宣傳出去的那些謬論；他們說，希腊人的詩是烙有希腊精神的，它是希腊人民性的充分的反映，是希腊現实的鏡子。因此，人民性被宣示为一切詩底必要条件。莎士比亚成为新的、我們基督教世界的詩人，代替希腊人成了典范。人們不再把艺术看作是自然底模仿，而看作是現实底描写，是新的、更高的現实底創造。在法国，很快地爆发了古典主义和浪漫主义之間的决死战。一群年青而热烈的才智之士在那儿成立了浪漫主义派，不过他們和反动的伪古典主义一样，誤解了浪漫主义，犹如伪古典主义派誤解了古代的古典詩。在新的法国浪漫主义中，現实不仅除去了假发、长袍、鯨骨撑起的裙子和黑痣，也抛弃了任何装束，成了赤裸裸的、玩世不恭的自然状态。

如果說，法国人的古典主义象是一个患英国病的嬰儿，或者象一个鑲玻璃眼睛的蜡质塑象，那么，他們的浪漫主义就象一个热狂的酗酒女人，披头散发，作出野蛮无耻的动作，无耻地陶醉于人們的热烈的注視中；或者象是一个澳洲土番在津津有味地咀嚼吃剩下的敌人的骨头。自然，哪边有生活，哪边就占优势：热狂的酗酒女人也好，野蛮人也好，他們身上比蜡质塑象的身上总有更多的詩；但是，如果把法国浪漫主义作为对伪古典主义的反抗来看，会比把它当作真实的詩来看更富于意义。而且，甚至連史雷葛尔①們的理想的、高超的浪漫主义，如果是看作伪古典主义的反抗而不看作真实的詩的話，也会显得更重要；这就是为什么史雷葛尔兄弟們的生命超过了他們所极力宣揚的、起初异

① 奥古斯特·史雷葛尔（1767—1845）：德国反动浪漫主义的作家和批評家。

常盛行的浪漫主义。确实，現在有誰愿意忘掉整个人类历史与整个現代，而只在中世紀的天主教和騎士傳統里去寻求詩的呢？……既然可以专心致力于中世紀，人們岂不立即可以想到，东方、希腊、罗馬、新教、近代史和現代，是和中世紀同样值得詩注意的？而莎士比亚——很奇怪，史雷葛尔們也自相矛盾地倚重他——与其說是一个浪漫主义者，不如說是新时代的詩人，是属于全面現实，而非現实底某一契机的詩人。不过，史雷葛尔們的功績仍旧是偉大的：假如他們不流于片面性，——那么，法国古典主义底更寒酸、更虛假的片面性就不会被推翻。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

浪漫主义不仅是艺术和詩的属性；它的源泉和艺术及詩的源泉也都是一个——生活。凡有人的地方就有生活，而且，凡有人的地方也就有浪漫主义。在最狹义最本质的意义上說，浪漫主义就是人的灵魂的内在世界，他的心灵的隐秘生活。在人的胸部和內心里，潜伏着浪漫主义的秘密的源泉；感情和爱情就是浪漫主义的表現或行动，因此几乎每个人都是一个浪漫主义者。作为例外的只是那些除自己以外誰也不爱的自私主义者，以及那些或由于倫理性不发达、或由于艰难困苦生活的物质压迫而将爱憎底神圣种子抑制或压死的人們。浪漫主义底最初的、自然的概念就是如此。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

必需經过很长时期、很多战斗、斗爭、革命和痛苦，人类才看到新浪漫主义底曙光，才能进入从中世紀浪漫主义解放出来的世紀里。使中世紀巩固的那种生活条件和社会基础早已不存在

了；可是中世紀的浪漫主义仍旧将欧罗巴抓在自己精神的桎梏中……

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

社会仍旧在遵守古老的中世紀的浪漫主义原則，虽則这种浪漫主义已經因为內容僵死和枯萎而变为空洞的形式了；然而，那些足以称为俊杰的人們已經力图实現新浪漫主义的理想。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

任何对象都有两方面可談，如果我們不仅是着眼于好的一面，——这絕不意味就是貶低那对象。中世紀的浪漫主义，自然，对我們这时代是不适合的；它現在不是眞理，而是謊言了；可是，它在自己的时代却曾經是眞理，在俄国文学史和俄国社会史上有过一个时期，对那时期来說，中世紀的浪漫主义是生活的必要因素，是活的种子，必須以它来丰饒俄国詩的土壤。誰要能滿足这一要求，他就是作出了偉大的业績；可是，我們却不能仅仅停留在对这一业績的本能的贊叹中，——我們还得在浪漫主义的眞正的意义上去認識浪漫主义，看到它的一切方面。只說茹科夫斯基把浪漫主义带到俄国是不够的：还必須指出这个浪漫主义的眞实面貌。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

在茹科夫斯基身上，俄国文学找到了一个探索中世紀浪漫主义奧秘的人。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

可以把这首詩《民歌杰昂和艾斯新》看作是茹科夫斯基的一切詩的綱領，看作是对他的詩歌內容的基本原則的解釋。生活中的一切福澤都是不可靠的：因此，幸福是在我們內心里；在这儿，一切都是短暫而欺騙我們的：因此，永恒是在未来。很好！可是，难道我們因此就在这儿袖手靜坐，什么也不作，只以崇高的思想和高貴的感情来滋养自己嗎？这种片面性，这种精神的禁欲主义是极端浪漫主义底絕境和謬誤，……当一个人呆立在一处，自言自語地談着美好的生活，——当他是站在自己茅屋的門檻上望着大理石坟墓的时候，他怎能走到"美丽崇高的境界"里去呢？……难道这"美丽崇高的境界"只是最完滿的个人幸福，而个人幸福只在于男女愛情嗎？……嗚呼，如果是这样，那么，本于"相对統一"的法則，这种愛情就是最大的自私！……死——这盲目的偶然事故——从我們身边窃去了我們的現世幸福都該归功于她的人：但是，我們且不要絕望，——絕望又有什么用？——这不过是暫时的分别罢了；你看，我們很快地又会和她結合——在那儿；讓我們且坐在茅舍的門檻上，袖起手来，凝視着她的坟墓吧，我們会贊叹于"充滿荣耀的造物"，宇宙的美，我們会为这样的思想所慰借："上天賦予我們生命和一切，生活里的一切都是通达上帝的媒介，悲哀和欢乐同样是朝向一个目的去的！"錯了，讓我們再說一遍吧——錯了！这种禁欲主义哲学只对了一半！人对个人幸福的要求是合法而公正的；他对个人幸福的追求是自然的、合理的；但是，难道他的幸福的整个世界只限于內心嗎？这是茹科夫斯基的詩沒有給我們解答的一个問題。如果我們生活的整个目标只限于我們个人的幸福，而我們个人的幸福只限于愛情的話，那么，生活眞成了一片滿是坟墓与碎裂之心的幽暗的荒原，成了这样一种地獄：在它阴森可怕的景象之前，連

严峻的天才但丁以詩的形象所描繪的人間地獄也未免为之减色了……然而，感謝永恒的智慧，感謝蒼天的保佑吧！人除了內心世界外，还有生活的广大世界——就是屬于历史意識和社会活动的世界——在那广大的世界里，思想变为行动，高尚的感情变为偉业，而生活中对立的两岸——这儿和那儿——融为一个現实的天堂，标幟着历史的进步，历史的不朽……这是一个不断劳作、不断努力和成形的世界，是"将来"和"过去"在永远斗爭着的世界——在这个世界之上飄浮着神的精灵，它喊出創造的有力的动詞"讓它存在！"在黑暗与混沌中，于是喚出了"現在"底光輝胜利——喚出了人間天朝的成千年欢乐的日子……这样的人有福了，誰要是沒有对这奔騰喧嚷的生活海洋袖手旁观，誰要是不仅看到海船的碎片、狂怒地揚起的波濤和昏暗的、仅仅为电閃照耀的黑夜，也不仅听到絕望的哀号和毀灭的呼喊，而不管这一切，还能望見指路的明星，在向他指引着斗爭和憧憬的目标，还能听到上天的声音說："斗爭吧，死亡吧，如果必需你死的話：幸福在你前面，即使輪不到你——你的兄弟們会享受它，会贊美那永恒的上帝的眞理和力量！"祝福这样的人吧：他不滿于当前的現实，心中怀着一个美好的生活理想，只为着一个意念而生活着，——他要本于自然賦予他的能力去促进那个理想在人間的实現，——他要就他的力量之所及，无論用劍、用文字、用鉄鍬或者用扫帚，从一清早就参加到共同的工作里；他不仅在欢宴的时候，也在哭泣和悲伤的时候来到他的伙伴之前。……祝福这样的人吧：他为了神圣的进步事业而斗爭，他怀着热情的幸福之狂喜，陶醉在一种力量的平靜的怀中，这种力量号召他去从事生活的偉业，而他在神圣的激动中喊道："一切都朝向你，一切都为了你，我的最高的报酬就是使你的名字成为神圣，愿你的王国到

来！……"

内心生活是誘人的；但是，如果不能由热爱思想进而見諸实际活动，即使最有天賦的人也易于迅速地整个脫离生活，只剩下一团空虛，充满瞑想的期待和对于生活实感的深深的厌恶。和生活其他方面沒有活的联系和关切的浪漫主义是极端片面性的！

一八四八。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

在二十年代里，在我們的文坛上听到了"浪漫主义"这个字。大家都談着拜倫，拜倫主义成了高貴心灵的热狂的中心。……就从那时候起，我們有了一群渺小的大人物，他們的額际印着咒語，灵魂里带着絕望，心头上是幻灭，对"渺不足道的群氓"则深为輕蔑。英雄的身价突然变得很低廉了。任何学童，如果为了不会功課而教师不准他吃飯的話，都会說是命运在迫害他，他的不屈的灵魂虽然受了打击、却沒有被征服等等，借以寬慰自己的悲哀。这些先生們宣称普希金是他們的喉舌，因为他們是不理解他的。他們死死抓住了他早年的作品，——美丽的、但也是不成熟的作品；可是，等普希金找到了自己的天性所指定的道路，等他发展到自己天才的高峰、成了偉大的艺术家的时候，——他們就抛弃他，認为他的才能衰退了。作为浪漫主义傾向的眞正代表的是瑪尔林斯基的中篇小說、以及类似画家、发瘋的幸福、艾瑪①等中篇小說，再就是和普希金同时出現于文坛的、把浪漫主义傾向发展到极端的几个詩人的詩。其中旣不乏由矯揉造作的热情所发的絕望辞句，也有充满德国市民阶級幻想的夸張的

① 这三篇中篇小說是H·波列沃依的浪漫主义作品。

辞句，其中还搀杂着一知半解的德国哲学的聪明話；更有一些近似馬車夫的莽撞的、仿佛为我們民族特有的那种情感和言辞上的豪迈。① 可以作为最后一点的卓越例証的，是发表在莫斯科一八三〇年出版的年刊回声中的一首小詩：

去吧，討厌的人群，
噫，煩瑣哲学，安靜！
你們那冷酷的心灵
怎能理解詩的火焰？
野蛮而瘋狂的憧憬
才是詩人的灵感：
岂非在狂暴的喜悅中，
阿波罗，② 詩人的上帝，
剝掉馬尔夏斯的皮！
提防他的孩子們吧：
他們会用警句摑人臉，
会用热狂的韵律
編制成詩的皮鞭，
专打一些蠢驢，
而把你們的无耻，
愚昧底儿子呵，交給
世世代代的人去嘘！

不能不承認，这有点儿庸俗，有点儿不雅，甚至有些地方愚

① 指雅澤珂夫，下面所举的小詩就是他的作品。

② 阿波罗：在古希腊神話中，是太阳之神，艺术的保护者。

蠢；但也不能不承認，这不过是那种放蕩得可爱的詩发展到极端的情形而已。它歌唱过神学院学生大胆的生活和智慧对于冒泡的香檳酒的崇高傾慕，——这是我和您，讀者，有一个时期曾經如此贊叹过的那种詩，它如今还天眞地貪图人們的垂青和尊敬……有一句俄国諺語說得好："苹果不会落在离苹果树很远的地方。"……至于在詩歌和散文中那些充滿热情和深刻思想的浪漫主义辞句，——我們如果不在这儿列举一些多多少少富于代表性的例子，就不能清楚地說明我們对浪漫主义傾向的見解。以下是从各个浪漫主义作家摘出的一些段落：

"我的劍是我的最好的辯护人。"

——別那么无聊地吹牛吧，格列敏公爵；明天，就等明天。射击是对恬不知耻的最机智的答复。

"而子彈是狡猾底最好的酬报。明天你就会相信，我不是由織成婚祇地毡的那种材料制成的，也不是紙牌上的紅菱，可以由人冷酷地朝我瞄准。"

人是由善良和爱情造成的；他身上的一切和这两种东西融和而构成他的原始的生命。善良的人必爱，爱人的人必善良。爱情和僵死的自然結婚，誕生了人的灵魂。哲学燃燒不起信仰，人們也不是靠邏輯才相信它神圣的眞理的，——而是靠着心。是在人的心里，設立了神圣信仰底祭坛；和信仰底祭坛并列着的是爱情底祭坛；在这两个祭坛上，燃燒着对永恒眞理的唯一祭品——希望之火！如果沒有这火焰，我們的太阳早就熄灭了，而那些流星也只能祝賀大地骷髏上的丧祇筵席，惊惧地从幽暗的空虛①——从大地的尸体腐烂着的地方——匆匆飞掠到那儿，到那高而又高的地方，那儿的光更洁淨、更鮮明、更永

恒……

奇异的維琳茄！告訴我，你是誰：是魔鬼还是天使？不，你不是凡人。这我比你知道得更清楚。

如果她对我說：成为詩人吧，——一年以后，我将把戴着桂冠的头低垂在給我以灵感的她之前。② 詩岂不就是我至高的爱情！莫非我的心里沒有热火！我愿意把心粉碎为火花、声音和思想，——讓世人报答我以感叹、眼泪和掌声吧。

脚站在地上，眼望着天，——这就是你眞实的情况，人！

爱情！爱情！我心灵的激动！
在我的脑中，你是最好的思想，
在我的知識中，你是最好的知識，
在希望中，沒有和你同等的希望，
你是我的幻想中最华丽的幻想！

两个灵魂在流放的境域里竟如此相見了，对于他們，时間算得了什么？距离又算得了什么？

---

① 多灿烂的图画！我們将好奇地看到流星如何降落在大地骷髏上，为了祝賀那上面的丧礼筵席，而同时，又惊惧地从幽暗的空虚匆匆飞掠去，等等。必須熄灭了心灵祭坛的希望之火，才能如此写出……（别林斯基）

② 浪漫主义認为，只要爱上一个不凡的少女，就可以使一个沒有一絲天賦的人成为胜似拜倫的詩人。我們不知道，是否浪漫主义認为、如果一个无才的人爱上不凡的少女，他就立刻成为世上第一等聪明人物……（别林斯基）

随便把維琳茄交給誰吧，把她扔到海外去，扔过难以超越的森林和高山，讓我跪着，爬遍了全世界去找她……

到处是：狡猾的怀疑之蛇，
但爱情那条蛇毒过一切……

……赶吧，車夫，勒死那馬儿！我給你酒錢，五个，十个，二十个卢布！我飞了；車輪燒灼着馬路；我愿意讓速度冲昏了自己，陶醉在自我遺忘中，——可是枉然！

我的灵魂被痛苦啃噬着，
象邪恶的强盜被血和良心
所侵蝕！为什么？为什么？
为了純洁的热情，高貴的心！！

現在一切都使我恼怒：我怪他把錢鈔小心地放在柜櫥里，而不把它們揉成一团拋掉。

別理解，別理解，圣洁的少女，
別理解我的空洞的言語！
不要听我这心曲的歌唱，
請用嘲笑焚毁这心灵的天堂；
噢，請忍住你无言的怒火，
不要懂得我，不要懂得我！

我們死去吧，我的幻想！……还有什么能支持我們的生命？

你是我的，我的，——你不会从我心灵的怀抱离开；我将以我临終的死亡的呼吸把你窒息死。

“心灵”讓“生活”去爱，

“生活”乃憎恨“心灵”……

这一切是很可笑的，不能想象出比它們更可笑的了；即使最刻毒的諷刺作品也不能象这些片段本身那样对自己加以可怕的嘲弄；然而，这是在現在才显得滑稽的，有过一个时期——隐瞞它是罪过！——这一切却曾引起过热狂：显然，它們在自己的时代是需要的，必要的，甚至还有着好的一面，产生过好的結果。仅只这一件事，——就是，由于有过这种晦澀的、朦朧的、奔放的辞句，我們仿佛永远保險不会再看到我們的文学走上这种奇怪的道路了，——仅只这一件事已經是絕大的功績。

一八四五。一八四五年的俄国文学。

五　艺术形式的問題

（甲）类　　型

……如今，我們所有的文学都变成了长篇和中篇小說。頌詩，叙事长詩，民歌体詩，寓言，甚至一度泛濫和淹沒过我們文学界的所謂（更正确地說，过去所謂）浪漫主义的长詩或普希金式的长詩，——这一切如今都只成了提醒一个快乐的、但早已逝去的时代的遺物罢了。长篇小說抹煞了一切，吞沒了一切，而和它一同来临的中篇小說甚至連这一切的痕迹也給涂去了，使得长篇小說恭恭敬敬地站在路旁，讓它走到自己的前面去。是什么書傳誦得最多，銷得最广呢？长篇和中篇小說。什么書使文学家获得房屋和田产的？长篇和中篇小說。我們所有的文学家們，著名的和不著名的，从最高的文坛上的貴族以至破烂市場上吵嚷不休的騎士們，写的都是什么書？长篇和中篇小說。真是怪事！但这还不是一切：在什么書里講解着又是人的生活，又是道德法規，又是哲学系統——一句話：一切的学問？在长篇和中篇小說里。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

可是中篇小說呢？它的意义，它今日这种独裁的、任性的、无敌的統治底秘密究竟何在？杂志如果沒有中篇小說，就好象

是一个人在社交場上沒穿鞋子，沒打領帶一样；今天大家都在写中篇小說，都在讀中篇小說，它占据着大家妇女的閨房和著名学者的書桌，最后連长篇小說都要被排挤掉，——这样的中篇小說究竟是什么呢？为着什么呢？……从前有人說过一句很中肯的話："中篇小說是人类命运的无尽的长詩中一个插曲。"① 这話很对；是的，中篇小說是分成許多部分的长篇小說，是从长篇小說割下的一章。我們是实事求是的人，我們不停地奔走忙碌，我們很珍惜时間，沒有工夫讀浩瀚巨幅的書籍，——总之，我們須要的是中篇小說。我們的現代生活太紛繁、复杂、琐碎：我們希望这生活反映在詩中，象反映在雕磨得有棱角的水晶中，以一切可能的形象重复千百万次，于是我們需要中篇小說。有一些事件，一些境遇，不够写戏剧和长篇小說之用，可是却很深刻，在一瞬息間集中了这样多生活，一世紀也过不完的，——中篇小說抓住了它們，把它們置于自己狹小的框子里。中篇小說的形式可以包罗一切：輕松的风俗素描，对人和社会的尖刻的諷刺，灵魂深处的秘密，以及热情底殘酷的戏弄。它把簡短和快速，平易和深刻合在一起，从一个对象跳到另一个对象，把生活打碎为細屑，从这生活底大書里撕下几頁来。設若把这几頁裝訂在一起，它們会构成一部多么广闊的書，多么規模宏大的长篇小說，多么复杂的长詩呵！你那无尽无休的一千零一夜，富于插曲的摩呵婆罗多和罗摩衍那② 怎能够和它相比！对于这本書，"人与生活"这个标題該是多么适合呵！……

---

① 别林斯基所記起的是納杰日金的这样一句話："作为縮写的中篇小說，在瞬息間掌握了偉大的人生图画的一个特征，是人类命运的无尽的长篇小說中一个短短的插曲。"

② 摩呵婆罗多和罗摩衍那：印度长詩。

在俄国文学里，中篇小說还是一个客人，但却象刺蝟一样，是一个把从前和現在的主人都赶出了他們合法住处的客人。我在本文开始时說过，現在还要重复一遍，长篇和中篇小說不是本着模仿的精神、而是唯一由于需要才出現在俄国文学中的类别。我想，上述的論断对于中篇小說的出現及其成功的原因已經作了足够令人满意的解释。現在，讓我們来看看它在我們文学中的进程吧。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

歌舞劇不属于最高的詩或最高的艺术的范圍。它不可能是艺术的，只可能是詩意的作品，有如唐尼·若安諾給唐·吉珂德封里所作的花紋图一样。假如偉大的艺术家屈就而写歌舞劇的話，他的歌舞劇就是天才的游戏，一个美丽女人的优雅的微笑。歌舞劇的主題是——人的嗜好和弱点，可笑的偏見，滑稽而特别的性格，社会中个人和家庭生活的有趣的境遇。总之，只要歌舞劇不超出自己的范圍，不侵入陌生的領域，只要它滑稽、輕松、机智、活潑，它就可以在閱讀中、舞台上，給人以快意的、尽管是暫刻的满足。

一八四〇。箱中的秘書……。

寓言是理智底詩。它不需要深刻的灵感，亦即由于突然探得絕对思想底秘密而发生的灵感，它需要的是天性温和平靜、无忧无虑而又善于观察的人們所特有的一种灵感，这种灵感常常发自天生的輕松愉快的性情。日常生活的智慧，由家庭及社会生活的日常經驗所提供的教訓构成寓言的內容。寓言往往直接說出自己的目的，但不用冷峻的議論，不用无感情的道德說教，

而是通过戏謔的措辞，使之变为格言和諺語。寓言不是隐喻，而且也不該如此，假如要成为优秀的、詩的寓言的話；它应該是小型的中篇小說或戏剧，有着以詩的方式描繪的人物和性格。寓言中的拟人化应該成为生动的詩的形象。比如說，在克雷洛夫的作品里，每个动物都有其特殊的性格，——长尾猿总是爱恶作剧的，无論是它参加四重合唱也好，叫傻子不要劳动也好，或是戴上眼鏡想要讀書也好；狐狸在他的笔下总是狡猾的，支吾搪塞的，沒有良心，酷肖人甚于酷肖一个嘴上沾着鷄毛的狐狸；歪脚的熊永远是善良、正直、笨拙而有力的；獅子則勇猛、凶暴、威严得吓人。在克雷洛夫的作品里，这些生物的冲突总是构成小小的戏剧，其中每个角色都独立存在，各为自己而存在，但它們合起来形成一个共同的整体。这种冲突在具有如下角色的寓言里有更多的特色，是更其典型地、艺术地构成的：——一个不知道如何化錢来解脫苦悶的、肥胖的包收稅款者和一个貧苦的却乐天知命的鞋匠；好和人理論的厨子；一个因为过于淵博而失掉了黄瓜的、一知半解的哲学家；农夫兼政治家，等等。这已經是眞正的喜剧了！可是在这一切里，很明显，仍旧是理智和实际的智慧在主宰，它們散发着机智的光輝，閃爍着嘲笑与諷刺的五色烟火，而它們的詩也正在于此。当然，在这一切里面，犹如在任何眞理——即或是实用的眞理——之直接的形象的傳授上，都有其自己的詩。在这个意义上，即便人民的格言和諺語也是詩，或者，更正确地說，是詩底因素和起点；如果把寓言去比格言及諺語，那寓言就是最高的一类，最高級的詩，或者說，它是发展到极致的、人民的格言与諺語底詩，比寓言更往前的进展是不可能的了。

一八四〇。伊凡·克雷洛夫的寓言。

詩是艺术底整体，是艺术的全部組織，具有它的一切方面，包括艺术底明确区分着的一切部門。

一、詩以外在事物体現思想的涵义，以十分明确具形的形象組成精神的世界。在这儿，一切内在因素深刻地滲入外在因素，以致这两方面——内在的和外在的——彼此不分，在直接的融和中呈現为一确定的、自成一体的現实——事件。这儿看不見詩人：一个造型明确的世界自己发展着，詩人仿佛只单純地講述那自动完成的一切。这种詩是史詩类的。

二、任何外在現象必先有动机、愿望、意图，——一句話，思想；任何外在現象都是一种隐秘力量、一种内在活动的結果；詩就探入事件的这一内在方面，亦即第二方面，探入到外在現实、事件及行动所由发生的这种力量的内部；于是，詩呈現在一种新的、相反的类别中。这是主观底王国，这是一个内在世界，一个孕育着的、并且保持其孕育状态而不外显的世界。在这儿，詩停留在内在因素、感覺和思索阶段的思想中；精神从外在現实退居为其自身，并且把自己内在生活（它把一切外在的东西轉变为自身）之无尽紛繁的色彩賦予了詩。在这儿，詩人的个性是占主要地位，我們只有通过詩人的个性去感受和理解一切。这种詩是抒情类的。

三、最后，这两种不同的类别結合成为一个不可分的整体：内在因素不再留在自己里面，外显为事件；内在的、心灵的（主观的）东西变为外在的、現实的（客观的）东西。在这儿，和在史詩类中一样，也有由各种主观和客观力量所促成的某种現实事件在发展；不过，这种事件不是純外在性的。在这儿，事件不是突然对我們呈現，而是有所准备：它从对我們隐秘的主动力出发，經历自己一段自由的行程，然后回落于其自身中，——是的，在

这儿，我們看到了发自个人意志及性格的事件之起源和发生的过程。从另一方面說，这些性格并不停留在自身里，而是不断地外显，并且要在实际利害中不断地暴露自己精神的内在一面的内容。这是最高一类的詩，是艺术底冠冕，——这是戏剧类的詩。

現在，我們对这三类詩的每一类既已概括而簡短地描述过了，下面要把它們相互比較，借以更进一步、更深入地闡述它們的意义。

史詩类和抒情类的詩是現实世界的两个抽象的极端；戏剧类的詩融和（具体化）了这两个极端，成为生动而独立的第三类。

史詩类的詩无論就它本身說，或者对詩人及讀者来說，主要是客观的、外在的詩。在史詩类的詩中表現了对世界和生活的認識，这世界和生活被当作一种独立的存在，自己完全放任，也完全不受那从事观照它們的詩人或讀者的約束。

与此相反，抒情类的詩主要是主观的、内在的詩，是詩人自己的表現。讓·保尔·里希特[①]說："在抒情类詩中，画家变成了画，創造者变成了自己的創造品。"史詩类的詩可以比作造型艺术——建筑、雕刻、繪画；抒情类的詩則只能比作音乐。甚至有这样的一种抒情詩作品，其中詩和音乐的界綫几乎是微不足道的。例如，很多俄国民歌之所以保留在人民的記忆中，不是由于内容（因为它們几乎沒有内容可言），不是由于构成它們的文字的涵义（因为这些字的結合几乎沒有任何意义；在文法的意义上說，簡直是不合乎任何邏輯的），而是由于文字結合所形成的乐音，行和行之間的韵，以及歌曲的曲調或农民所謂的"譜子"。

---

① 讓·保尔·里希特（1763—1825）：德国作家。

另外一些抒情作品虽然有一般的、却不見有什么特殊的涵义，仅以其詩句的音乐性表达了无限深长的意思，例如发瘋的奥菲莉亚[1]的歌有这样两行：

他躺在墓中，臉上沒有掩蓋，
呵，他的臉暴露着，沒有掩蓋。

沒有掩蓋就是暴露，暴露也就是沒有掩蓋；可是这同义辞語的重复却給心灵带来多么深刻的印象呵！当这两行詩是吟唱而不是讀出来的时候，你会有怎样的感触呵！这下面是由柯兹洛夫譯出或重写过的苔絲狄蒙娜[2]的歌：

可怜的人儿沉思地坐在
濃陰下，滿心忧伤地叹息：
"你給我唱过楊柳，青青的楊柳！"

她把自己的手放在胸前，
她的头靜靜地垂在膝上。

寒冷的波浪喧騰地奔跑，
波浪在傾訴她可怜的呻吟。
"呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！"

滚热的泪泉水一般涌出，

[1] 奥菲莉亚：莎士比亚悲剧汉姆雷特中的女角。
[2] 苔絲狄蒙娜：莎士比亚悲剧奥賽罗中的女角。

粗野的山石也为泪珠湿潤。

"呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！"
青青的楊柳将是我的花冠。
"呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！"

請問：在这儿，楊柳和作为詩之主題的苔絲狄蒙娜的痛苦有什么关系呢？难道苔絲狄蒙娜在唱歌的时候，想象自己是坐在柳树下嗎？从而在凄凉的抑郁中她轉向柳树，仿佛要对柳树訴出自己所有的絕望的痛苦与不可避免的命运的悲泣，并且想从它得到安慰？……无論如何，这句詩"呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！"虽然沒有表达任何确定的涵义，却含有深刻的思想，这思想脫离了那无力表达它的文字，变成了感情，变成了音乐的声音……因此，这句詩才能如此深深地打动心灵，以不可抑制的忧郁，以那忧郁底甜蜜感覺折磨和激动着心灵……普希金有一首著名的情歌，虽然完全是另一种格式，却很近似这种音乐性的詩：

夜晚的柔风
流香在半空。
　喧响着，
　奔跑着
瓜达尔几維河。

天空升起金黄的月亮，
静一些……听……吉他在响……
一个西班牙的少女

正倚凭在阳台边上。

夜晚的柔风
流香在半空，
　喧响着，
　奔跑着
瓜达尔几維河。

可爱的天使呵，拿下面网，
露出脸，象灿烂的白天！
把你那美妙的脚儿
伸到鉄栏杆的外面！

夜晚的柔风
流香在半空。
　喧响着，
　奔跑着
瓜达尔几維河。

这是什么呢？是美妙的图画？是幻景？还是从天庭傳来的乐音，从迷人的西班牙女郎的倦于欲望和柔情的头上飄过？……或者它是在南方淫蕩奢靡之夜的隐秘而透明的幽暗里彈出的小夜曲的声音？于是这滿是倦慵和热情的声音被一个美丽的西班牙少女懶懶地听到了，当她随意地倚在阳台上，尽情啜飲着这醉人之夜的馥郁空气的时候？……在这首奇异的詩底和諧的乐声中，难道你沒有听見那为微风飄浮着的清香如何在流动，那奔跑

着的瓜达尔几維河的銀白波浪如何在飞濺嗎？……这是什么呢？——是詩？是繪画？是音乐？或者是三者合而为一，图画借用了声音，声音形成了图画，而文字閃耀着五彩的光，在形象里旋轉着，发出了乐音，并且表达了智慧的語言？……那在开头出現、篇中和篇尾重又出現的一节詩是什么呢？它是不是急奏——那比一切文字都更有力的无字的曲調？……

史詩类的詩使用形象和图画来表現自然中的形象和图画；抒情类的詩則使用形象和图画来表現沒有具形的、构成人性内质的情感。讓·保尔·里希特說："史詩表現从过去发展起来的事件；抒情詩表現現在的感覚。"即使当抒情詩人表現了显然不属于他个性以内、而是从外界轉借来的感情的时候，他仍旧是主观的，因为任何由他表現的情感，在創造的那一刻，必通过他的个性而成为他个人的情感。"史詩叙述历史，戏剧預見或創造历史，抒情詩感覚或体驗历史，"讓·保尔·里希特这样說。根据这位著名的德国詩人和思想家的意見，抒情詩发生在一切形式的詩之前，因为"抒情詩是一切詩的母亲，是点燃一切詩的火花，有如普罗美修士的不具形的火焰鼓舞了一切形象"。在历史的意义上說，我們不能同意讓·保尔·里希特所謂抒情詩发生在其他类的詩之前的这种說法。对于我們，希腊艺术应該是典范、体式和至高的权威，因为世界上沒有一个民族象希腊人那样使艺术得到独立而正常的发展的，他們的全部丰富生活首先反映在艺术里面。因此，希腊艺术的历史发展对我們具有合理权威的一切力量。在他們那里，史詩先于抒情詩，抒情詩先于戏剧。艺术底这一程序也可以从思辨得到解释：在幼年期的民族，把自然和生活当作自在之物的客观观点，以及作为古代傳說的思想，应該产生于内省和作为独立認識的思想之前。不过，也絕不可

以由此論断，一切民族的艺术发展都是按照一个次序完成的。不該忘記：希腊人生活的全部首先是表現在艺术里面的，以致他們民族的历史首先就是艺术发展的历史，而在其他民族，艺术則是附带的生活因素和次要的兴趣，从属于社会生活的其他要素。例如，犹太人的宗教詩主要地只是抒情的，就是說，或者是純抒情的，或者是史詩抒情的，或者是抒情戏剧的。阿拉伯人不成为一个民族，只是一些部落，而且是非社会性的、散居在沙漠中的游牧部落，因此他們只有抒情类的、或抒情史詩类的詩，戏剧类的詩他們从未有过，而且也不可能有。罗馬人是一个征服别人、发号施令的民族，专心致力于政务和公民事务，他們的詩是希腊艺术典范作品的褪色的模仿。在欧洲新兴的民族中間，由于这些民族的生活内容无限丰富，由于他們的社会底无穷因素和高度发展，一切种类的詩都存在着；但是，这些种类在每个民族中間都有其产生的特殊順序，或者說，都有其不同的排列。例如，在英国人那里，起初在莎士比亚身上发展了戏剧；过两个世紀，在拜倫、托瑪斯·摩尔、华兹华斯等人身上，抒情詩获得了高度的发展；同时，史詩类的詩由于华尔德·司各脱以及与英国同文同种的北美合众国的庫柏，也得到了高度的发展。

至于讓·保尔認为抒情詩是一切詩的基本原素，这是十分正确、十分有理的。抒情詩是一切詩的生命和灵魂，——讓·保尔·里希特机智而正确地把抒情詩叫作一切詩底普遍因素，把它比作循环在一切詩中的血液。因此，作为独立存在的一类詩，抒情性象原素一样进入一切其他种类的詩中，使之活跃起来，有如普罗美修士的火焰鼓舞了宙斯的造物。这就是为什么莎士比亚的戏剧——这主要是具有最高度創造力的戏剧类作品——如此富于抒情性，这种抒情性滲透了戏剧性，賦予它以生命之跳跃

的五色光辉，有如面颊的紅潤之于美丽少女的臉龐，有如鉆石般的閃耀与光彩之于她的迷人的眼睛。如果沒有抒情性，史詩和戏剧就会过于平淡，变得对自己的內容冷漠无情；同样，若是抒情性一旦成为主宰史詩和戏剧的因素时，它們又会立刻在事件的进行上变得迟緩、迂滯、暗淡的了。

事件构成史詩的內容；象风飄过琴弦一样震动詩人心灵的瞬息感覚，构成抒情作品的內容。因此，无論抒情作品有怎样的思想，它不应該太长，往往应該是很短的。史詩类的詩的篇幅須視事件的幅度而定，——一樁事件尽管漫长，如果有了引人入胜的叙述，就不致使我們的兴趣涣散；我們甚至可以中断閱讀，从事一些别的事情，以后再来讀它：例如，依里亚特和华尔德·司各脫或庫柏的任何一本小說，我們都可以断而又續地讀上几天，在中断的时候尽可去做别的事情。一般說来，史詩在篇幅上，比其他类的詩給予詩人远較为多的自由。至于戏剧，我們底下就会看到，它在容量和幅度上是有一定限度的；就这方面說，抒情作品最受限制。如果一出戏是太长的話，我們的注意力和感受活动或許能为剧情的千变万化維持到一段长时間；但是，抒情作品旣然只表現感情，就只能作用于我們的感情，旣不引动我們的好奇心，也沒有客观事实——这客观事实，不只在詩中、就在实生活中也盘据在我們的脑海里，强烈激动着我們的感情——来維持我們的兴趣。尽管內容极为丰富，抒情作品仿佛是沒有內容的，——有如以优美的感覚顫动我們生命的乐曲，它的內容完全含蓄不露，因为这种內容是难以用人的語言傳达的。这就是为什么我們永远可以不仅把叙事詩或戏剧的內容轉述給别人，甚至还能或多或少以自己的轉述去感动别人，——可是，我們就不能抓住抒情作品的內容。是的，你不能轉述它，也无法解說

它，你只能讓人去感覚它，而且还不能通过其他方式，除非讓人去讀詩人笔下所产生的那篇东西；如果是換一种話轉述或用散文翻譯的話，它就会变成丑恶和僵死的幼虫，只在如今才变成五色斑烂的蝴蝶，振翅而出。这就是为什么假抒情的、富于所謂“思想”的作品在从詩翻譯到散文的时候，什么也不会丢失；而另一方面，发自創造心灵之深处的偉大制作则常常在变为散文或者很不成功的譯文的时候，就失去了任何意义。这是很自然的：你怎能把关于你所听到的乐章的概念傳达給人呢，如果你不是把它歌唱或者在乐器上彈奏出来的話？你可以說，某某乐章是成功地表現了爱情和嫉妒这种思想，——但是你对这乐章完全沒有說到什么东西；你把它唱一唱，或者彈奏一下吧，——它自己就說出自己来了。

当然，抒情作品和音乐并不是一回事，但它們在本质上有着共同的因素。在抒情作品里，象在任何类的詩作品里一样，思想是以文字来表达的；然而，这思想却隐藏在感覚后面，它在我們心中所引起的認識是很难用意識界的明确的語言表达出来的。尤其困难的是，純抒情的作品看来仿佛是一幅画，但主要之点实則不在画，而在于由那幅画在我們心中所引起的感情，——就象在歌剧里面，人物的戏剧性場合就其自身来說沒有什么重要，它的重要性在于伴同它而来的音乐，或者由于它而使人物心灵深处振鳴出来的音乐。例如，普希金的抒情詩烏云：

> 啊，暴风雨后殘留的烏云！
> 你独自曳过了蔚藍的天空，
> 唯有你使欢笑的日子不欢，
> 唯有你投下了忧郁的暗影。

不久以前，你还把苍穹遮满，
凶恶的电閃纏住你的軀体；
于是你发出隐秘的雷声，
把雨水泻满了干渴的大地。

好了，躲开吧！雷雨已經过去，
土地复苏了，时令已經不同：
你看那微风，輕輕舞弄着树梢，
正要把你逐出平静的天空。

世上有多少人在讀过这篇詩而又不見道德格言和哲理警句的时候，会說："这算是什么呢？——空洞无聊的东西！"然而，要是誰从心里能对大自然的烏云有所共鳴，誰要是覺得隐秘的雷声对他講着可以理解的語言，誰要是自己就是暴风雨后殘留的烏云，只有他使欢笑的日子不欢，他在普遍的欢乐中象郁悶的思想一样沉重，——那么，他就会在这首小詩中看到艺术底偉大制作。

戏剧虽然是这两个对立因素——史詩的客观性和抒情詩的主观性——的調和，但戏剧既不是史詩的、也不是抒情詩的作品，而是脫出于前两者、完全新穎而独立的第三类。所以，希腊人的戏剧仿佛是史詩和抒情詩的果实，因为它发生在它們之后，是希腊詩底最灿烂、同时也是最后的花朵。尽管戏剧和史詩一样，也有事件，它們在本質上却是彼此对立的。史詩以事件为主，戏剧则以人为主。史詩的主人公是变故，戏剧的主人公是人的个性。在史詩中，生活作为自在物而出現，就是說，照生活实

际的样子，不依赖于人，連自己也不知道自己，处于对人对己都同样漠然的状态中。史詩就是自然本身，永远保持它的巨人般的气魄，永远对自己灿烂华丽的美漠不关心。在戏剧中，生活有如理性的意識，有如自由的意志一样，已經不只是自在，而且是为自己而存在的。人是戏剧中的主人公；在戏剧里面，不是事件主宰人，而是人主宰事件，照人的自由意志賦予事件某种結局、某种收場。

一八四一。詩底分类和分型。

虽然这三类詩《史詩、抒情詩、戏剧》象三个独立因素一样，彼此有别地存在着，但是，当它們呈現在个别詩作里的时候，它們并不总是明确地划分着的。相反地，它們常常混合在一起，以至有的在形式上是史詩类的作品，却具备戏剧的特性，或者相反。史詩作品在被戏剧因素侵入的时候，不仅不丧失自己的任何优点，而且还因此大受其益。在基督教的艺术作品里特别可以看到这一点：那里面沒有任何高于人的个性及其内在的、主观方面的东西，因此，戏剧因素有权滲入史詩因素中，并提高后者的价値。在含有戏剧因素的史詩作品中，杰出的例子是果戈理的中篇小說塔拉斯·布尔巴。这篇奇异的艺术作品包括两个悲剧冲突，其中每个冲突都能构成一篇偉大的戏剧作品。在圍攻敌城并已使之陷于飢餓的絕境的时候，布尔巴的儿子安得利遇見早已使他傾心的敌族的姑娘。他不能献身于她而不受到父亲的詛咒，和不背弃自己的族人和同宗；但另一方面，他也舍弃不了她，因为他既是一个小俄罗斯人，也是一个人：冲突就在这儿。于是这个天性完整的、充滿过多青春精力的人不經思考地献身于内心的爱情，以严酷的死刑买得一刻无限的幸福：这是父亲所

加于他的死亡，这个死亡是他的决心在这一冲突中必然造成的結果，也是为了摆脫这种虛伪而不自然的情况的唯一出路！从另一方面看，父亲所面临的情况已經不是可能、而是必須当自己儿子的劊子手：这是多么悲惨的情况！多么可怕的冲突！这个半开化的哥薩克的鋼鉄般的意志又是多么惊人！……果戈理的这篇小說无論怎样看，都是一篇艺术杰作，而由于充满于其中的丰富的戏剧因素，它应該在最偉大作家的第一流創作中占着可敬的地位。

一八四一。詩底分类和分型。

很多界于悲剧和喜剧之間的戏剧作品属于史詩的戏剧。例如，莎士比亚的暴风雨、辛白林、第十二夜，其中的主人公是生活本身。就以第十二夜为例：这里沒有男主人公或女主人公，每个人物都同样使我們注意；全篇的表面兴趣集中在两对情人身上，这两对情人同样地使讀者注意，他們的結合构成了戏剧的收場。

史詩和戏剧一样，也常常会有大量的抒情因素。属于抒情的叙事詩的，有拜倫和普希金的一些長詩。这些長詩和史詩不同，其中主要的不是事件，而是人，象在戏剧里那样，不然就是事件和人等量齐观、相互結合。这些長詩的主要特点是在于：它們只选取和集中事件底詩意的片段，并且把生活中的平淡予以理想化和詩化。普希金的欧根·奥涅金也該列为抒情史詩类。尽管生活中的平淡事件构成奥涅金内容的絕大部分，可是这种平淡是写在活潑、妙曼、愉快、詩意而和諧的詩句中的，这种詩句甚至在閃着諷刺火花的时候，也为忧郁——一种純抒情的因素——所融合。詩人穿插在叙述中的旁白以及他提到自己的話是这篇独一无二的、杰出的艺术作品中最宝貴的抒情的珠玉。

一八四一。詩底分类和分型。

至于抒情作品本身，——它們常常带有史詩的特色，例如罗曼斯①和民間故事詩；关于这，我們下面还要詳細提到。抒情作品也借用戏剧因素，但借来的只是戏剧的形式，而非本质，这形式能帮助抒情作品更有力地表达思想，并且加重感情的力量。在这种具有戏剧形式的抒情作品中，卓越的典范如下：普希金的詩人和群俗及書商和詩人的会談，温退維金諾夫的詩人与朋友，萊蒙托夫的評論家、讀者和詩人。

指出每一类詩的普遍意义，經过明辨和比較，我們就可以論及每一类别底特性并将类分为許多型。

一八四一。詩底分类和分型。

史詩②是在民族意識剛剛覺醒时，詩領域中的第一顆成熟的果实。史詩只能在一个民族的幼年期出現，在那时期，民族生活还沒有分为两个对立方面——詩和散文，民族的历史还只是傳說，它对世界所抱的概念还是宗教的概念，而它的精力和朝气勃勃的活动只呈現在英雄的业迹中。

一八四一。詩底分类和分型。

我們时代的史詩是长篇小說。长篇小說包括史詩底类别的和本质的一切征象；只有一点不同，就是在长篇小說里，还存在

① “罗曼斯”：是 романс 一字的音譯，指欧洲中古时期用詩体寫成的騎士故事。

② 在这儿，“史詩”特指象荷馬的依里亚特和奥德賽那样用詩写出来的巨幅叙事作品。

其他的因素及色彩。这里已經沒有英雄生活的神話規模，沒有英雄的巨大形象，沒有神在活动：这里是把日常的平淡生活現象加以理想化，并使之隶属于普遍的类型。长篇小說可以采用历史事件作为内容，并在这事件的范圍内展开某个个人的事件，象在史詩里那样；区别是在于这事件的性质，从而在于这事件的发展及描写的性質上面。长篇小說也可以采用有积极現实性的生活或当前的生活作为内容。一般說来，这是新艺术的权利，其中个人命运之所以重要，与其說在于他对社会的关系，不如說在于他对人类的关系。日常生活虽然有永远坚实的力量作为它的最后基础，但是，它的表象具有偶然性，它为沒有任何意义的表面事物所充塞。历史呢，虽然在实际現象中展示了永恒的法則与合理的必然性，但在它的事实的表象中沒有自覺，因此具有表面事件的面貌，而且它也总是和日常生活的偶然性糾纏在一起的。作为艺术作品，长篇小說就必須从日常生活和历史事件中剔除一切偶然的东西，透視到它們隐秘的核心——透視到那生气勃勃的思想里去，使表面和分散的东西成为精神和智慧底容器。长篇小說的艺术性之高低即賴于小說基本思想的深度以及这一思想在个别部分中的組織力量。如果达到了这一要求，长篇小說应該与一切其他自由想象的作品并列；在这个意义上，应該把它与文学中滿足公众日常需要的、朝生暮死的作品严格地区分开来。

一八四一。詩底分类和分型。

除此以外，长篇小說还有一个絕大的优点，就是：个人生活可以充作它的内容，却不能充作英雄史詩的内容；古代世界固然有社会、国家、民族，但是沒有作为个别的、特殊的个性而存在的人，因此在希腊人的史詩里，就象在他們的戏剧里一样，只能有

民族的代表人物——半人半神，英雄和国王。而在长篇小說，生活是在人的里面，諸如人的心灵的秘密，人的灵魂，人的命运以及这命运和民族生活的一切关系等——这都构成长篇小說的丰富的主题。在长篇小說里，瑞貝卡①不必永远是皇后或者象尤吉芙一样的女杰，她只要是一个女人就够了。

一八四一。詩底分类和分型。

中篇小說也是长篇小說，不过幅度較小，而这又为内容的性质和幅度所限定。在我們的文学中，这一型的小說有着真正的艺术家——果戈理——作为代表。他的中篇小說最好的有：塔拉斯·布尔巴，旧式的地主和伊凡·伊凡諾維奇和伊凡·尼基福罗維奇吵架的故事。在艺术成就上与此近似的有普希金的中篇小說上尉的女儿，而他未完成的长篇小說彼得大帝的黑奴的片断显示了，如果詩人不是早死的話，俄国文学将会多一部艺术的长篇历史小說。除此以外，对于中篇甚至长篇小說而言，还有着年青的、頗有前途的、不久以前出現在我們文学园地的才能——萊蒙托夫君。在德国文学中，中篇小說的代表作家是天才的霍夫曼②；可以說，他創造了特殊一类的幻想詩作。其他国家的文学在中篇小說上沒有如此充分的发展。甚至在英国文学里，沒有什么中篇小說作家的名字可以列在华尔德·司各脫和庫柏的名字后面。华盛頓·欧文③是天賦不凡的講故事的人，但也仅止于此。

一八四一。詩底分类和分型。

① 瑞貝卡：司各脫的小說撒克遜劫后英雄略中的人物。

② 厄恩斯特·霍夫曼（1776—1822）：德國傳奇小說作家。

③ 华盛頓·欧文（1783—1859）：美国小說及散文作家。

虽然以拜倫和普希金的叙事詩为典范的、在初出現时被喚作浪漫主义叙事詩的新体叙事詩，显然含有抒情的因素，因而应該喚作抒情叙事詩，可是它們仍旧属于史詩类：因为它們每一篇的基础都是事件，并且它們的形式也純粹是史詩的。这成了我們时代的史詩，是一种混杂性的史詩，其中貫穿着抒情和戏剧因素，而且往往借用抒情詩和戏剧的形式。在这里，事件不妨碍人，尽管它可以有其自己独立的旨趣。

一八四一。詩底分类和分型。

属于史詩类的还有田园詩或牧歌，十八世紀曾經使它成为特别一类的詩——即 поэзия пастушеская（牧歌）或 Буколическая（田园詩）。当时，人們总是要田园詩歌頌人类社会形成以前一段时期的牧人生活，仿佛那时期的人和羔羊一样天眞，和綿羊一样善良，和鴿子一样温柔似的。

一八四一。詩底分类和分型。

寓言属于史詩类的詩，它把生活底散文和日常生活的实际智慧詩化了。这一类詩仅仅在两个国家——法国和俄国——的新兴文学中得到了高度的发展。在法国，寓言的代表作家是拉封登；我們文学界有过几个多才的寓言作家，可是克雷洛夫才是人民的寓言的眞正天才的創造者，他的寓言表現了实际智慧的一切富藏，表現了显然是单純的、但也是俄国人民的尖刻的嘲諷。

所謂訓誡詩也該列入史詩类中……

一八四一。詩底分类和分型。

抒情詩的分型依据主述者对他作品中的一般内容所采取的态度而定。假如主述者浸沉于一般瞑想的因素中，并且仿佛在这瞑想里放弃了自己的个性，那就产生了頌神詩(гимн)，酒神頌歌(дифирамб)，圣歌 (псалом)，贊美歌(пеан)。主观性在这一阶段仿佛还沒有自己的声音，把一切都献給了至高的、蔭蔽它的东西；这里还沒有什么独特化，一般性的內容尽管也滲透着詩人的感覚和灵感，却仍旧呈現为相当抽象的。这是抒情詩的初步和第一个契机；因此，例如，凱里馬卡①和赫西奥德②的頌神詩以及品达③的酒神頌歌都具有史詩的特色，杂以叙述，大都表現在幅度相当巨大的抒情叙事詩体中。从新近的詩很难找出这类抒情作品的范例。席勒著名的欢乐頌含有过多的自覚，不能归为这一类，虽然从它那狂热灵感底奇特的力量看来，可以把它叫作頌神詩或酒神頌歌。普希金酒神的庆祝和酒神之歌，巴丘希科夫的酗酒的女人，都是从古代生活汲取內容的。普希金的給誹謗俄罗斯的人們和波罗金諾周年虽然充溢着狂热和頌揚的灵感，但是也不能在严格的意义上称为頌神詩或酒神頌歌，因为那里过于明显地看出詩人的个性。只有古代才能提供这一类作品的范例。

当詩人已經意識到自己，他的主观性在自由地选擇和拥抱某种使它发生兴趣的对象时，便出現了頌詩(ода)。頌詩的对象就其自身說，也能有某种眞实的旨趣(生活、現实、意識底各个領域：国家，神、英雄的荣耀，爱情、友誼等)；在这种情况下，頌詩就有了庄严的特色。在这儿，尽管詩人整个沉湎于他的对象中，但

① 凱里馬卡：紀元前三世紀的希腊詩人。

② 赫西奥德：紀元前八世紀的希腊詩人。

③ 品达：紀元前五世紀的希腊詩人。

也并不是沒有主观性的反映；他保持了自己的权利，他与其說是闡明对象，勿宁說是发揮对象所激发于他的灵感。这样的例子如：普希金的拿破侖，致大海，高加索和雪崩。应該指明：頌詩是介于頌神詩或酒神頌歌和短歌之間的一类，也不是属于我們时代的东西；我們現代詩人有时把他所迷恋的对象变为幻想或图画（例如，萊蒙托夫把高加索写成了捷列克河的礼物）；然而，他所最喜爱最称心的一类是短歌（песня），就作用和本質来說，这是更为抒情和主观的。頌詩中有較多外在的、客观的东西，而短歌是主观性底最純的醇精。这就是为什么普希金很少写頌詩；而杰尔查文的巨大的詩歌活动則主要在頌詩方面。杰尔查文的很多頌詩尽管沒有一貫的气势，尽管有着不艺术的装飾、严整的形式和一定数量的辞藻，却仍旧能在自己时代的风气里成为頌詩——抒情詩的一型——的典范。特别是下列各篇：梅式契尔斯基的死，瀑布，致第一个邻居，奥恰科夫圍城的秋天，美神，美底誕生等。

抒情詩的純淨的因素呈現在短歌中，——我們使用这一詞的最广泛的涵义，把它当作純主观感覺的表現来看。在这儿，沒有詩的創造力就难以表現的那些隐秘感覺——它們如此无端地、如此特殊地在我們內心的幽暗里滋生——的千头万緒都摆脫了它們的特殊性，就是摆脫了唯独属于我的那种特性，展开幻想的翅膀飞了出来。最后，在抒情作品里，除了这些完全个人的感覺以外，主述者还表現出自己生活里的更概括的、更自覺的事实，表現出各种瞑想、見解、比喻、思緒及一切客观知識的富藏等。于是，除短歌而外，就有了十四行詩、八行詩、歌謠曲（канцона）、哀歌、書信詩、諷刺詩以及很多种难以用专名詞称呼的詩。它們和短歌一起构成我們时代的特殊的抒情詩。普希金的抒情

繆斯的最优秀、最称心的作品就归属在这里面。举例說：独处、未完成的画、复活、白昼的明灯熄灭了、我爱你的幽深莫测、你能否原諒我嫉妒的幻想、阴霾的白天消逝了、恶魔、声誉的想望、在她的祖国的蔚藍的天空下、十月十九日、冬天的道路、天使、詩人、回忆、預感、小花、夜的幽暗籠罩着格魯吉亚的山崗、当你在年青的时候、冬天的早晨、每当我在喧嘩的市街游蕩、致詩人、工作、圣母、冬晚、枉然的賦予、毒树、那荒唐的岁月、已逝的欢乐等等。从我們这个名单可以看出，这些詩大多数是沒有名称的，只以第一行为名：这正是内容象音乐的感覺一样难于掌握和确定的抒情作品的特色。

一八四一。詩底分类和分型。

在書信詩和諷刺詩里，詩人对事物的看法凌駕于感覺之上。因此，这类詩在幅度上可能超越短歌和其他专門抒情的作品。不过，詩人在書信詩和諷刺詩里是通过自己感情的三棱鏡来看事物的，并且把生动的詩的形象賦予了自己的認識和見解：一般人所理解的那种訓誡在这儿是不存在的。諷刺不一定是对罪恶和弱点的嘲笑，也可能是激怒之情的发作，是高貴憤怒的雷鳴和电閃。諷刺的基础应該是最深刻的幽默，而不是无所謂的快乐的机智。書信詩的卓越的典范是普希金的致权貴一詩，詩人在这里以奇异的艺术形象刻画了俄国的十八世紀，并且暗示十九世紀的意义。至于諷刺詩，在俄文中，我們不知道有比萊蒙托夫的沉思和不要相信自己更优秀的典范了。

一八四一。詩底分类和分型。

哀歌是有着忧郁内容的短歌；但是，在我們文学里，根据垂

死的塔斯的作者巴丘希科夫以来的傳統，出現了特殊的一类历史的或史詩的哀歌。在这儿，詩人甚至把事件在充满忧郁的回忆的形式中引述进来。例如：巴丘希科夫的哀歌在瑞典古堡的遺址和普希金的安德列·雪尼埃即是；杰尔查文的瀑布可以叫作史詩的哀歌。不过，史詩的哀歌也可以沒有历史内容，例如格雷①那篇被茹科夫斯基譯成优美的俄文的著名哀歌乡村墓場，以及巴丘希科夫的哀歌友人的幽灵。属于史詩类作品的还有"杜馬"(дума)②、叙事民歌(Баллада)和罗曼斯(Романс)。"杜馬"是描述历史事件的哀歌，或者只是具有历史内容的短歌。"杜馬"和史詩的哀歌差不多，不过要求在观点和語言上永远具有人民性。我們可以在普希金的奧列格之歌和彼得大帝的欢宴中看到前者和后者的卓越的范例。在叙事民歌里，詩人采用的是一种幻想的民間傳說，或是由自己編造的类似事件。不过，其中主要的东西不是事件，而是由事件引起的感覺以及它所要启发于讀者的思想。叙事民歌和罗曼斯起于中世紀，所以欧洲的叙事民歌的主人公是一些騎士們，夫人們，僧侶們；它的内容是精灵的显現和阴間神秘的力量；它的背景是古堡，寺院，墓場，战場和幽暗的森林。茹科夫斯基的优秀的翻譯使我們熟悉了席勒、歌德、华尔德·司各脫及其他德国和英国歌者的叙事民歌。茹科夫斯基自己也写了一些卓越的叙事民歌，其中最好的是那些以俄国生活为内容的作品。特别优美的是：风神的琴和阿希魯。普希金的新郎、淹死的人和鬼怪給俄国民族的叙事民歌提供了优秀的范例。罗曼斯和叙事民歌不同：在前者，抒情因素控制史詩因素，因此罗曼斯的幅度比較小得多。茹科夫斯基以他的譯詩使

① 托瑪斯·格雷(1716—1771)：英国詩人。

② 此处"杜馬"(Дума)系音譯，指小俄罗斯的一种叙事民謠。

我們認識了这一类抒情詩。

一八四一。詩底分类和分型。

他《柯尔卓夫》創造了特殊的、完全新穎而难以模拟的一类詩。固然,他的詩不出人民性那个迷陣的范圍以外,可是他扩大了那个范圍,他以短歌和"杜馬"的民間純朴形式容納了从較高的意識界得来的更为概括的內容。

一八四一。詩底分类和分型。

戏剧类的詩是詩底发展的最高阶段,是艺术的冠冕,而悲剧又是戏剧类的詩底最高阶段和冠冕。因此,悲剧包括戏剧类的詩底整个本质,容納了它的一切因素,因而也有喜剧的因素在內。詩和散文在人生中本是挽手并行的,而悲剧的对象就是包括一切复杂因素的生活。固然,悲剧只集中最崇高的和富于詩意的生活片断,但这只适用于悲剧中的英雄或英雄們,并不适用于其他人物,其他人物可以是一些恶徒,愚人,丑角和善良的人們,因为人的整个生活就是由英雄們、恶徒們、愚人們、普通的人們和渺小的角色之間的冲突和相互作用而构成的。把悲剧分为历史的和非历史的,这沒有任何真正的重要性:无論哪一种悲剧的主人公都是人的精神之永恒而眞实的力量的体現。

一八四一。詩底分类和分型。

喜剧是戏剧类的詩底最后一型,和悲剧恰好对立。悲剧的內容是偉大的倫理現象的世界,它的主人公是充滿人的精神天性的眞实力量的个性;喜剧的內容是不含有任何合理的必然性的偶然事件,是幻象的世界,或者是似乎存在、实則不存在的現实

世界；喜剧的主人公是脱离了自己精神天性的真实基础的人們。因此，悲剧演出的戏是——震撼心灵的庄严的恐怖；而喜剧演出的戏是——有时欢欣的、有时冷嘲的笑。喜剧的要素是生活現象和生活实质、生活目的之間的矛盾。在这个意义上說，喜剧中的生活是作为对本身的否定而呈現的。悲剧在其情节的狹小范圍内只集中英雄事迹的崇高而詩意的片断，而喜剧則主要地描写日常生活中的散文，和生活中細瑣的和偶然的事件。悲剧是詩底太阳的回归綫，当詩走到悲剧的时候，就达到了自己行程的頂点，进入喜剧时已經是下行了。在希腊人，喜剧成了詩底死亡！亚里斯托芬是希腊最后的一个詩人，而他的喜剧則是一去不返的丰滿生活的葬歌，从而也是由那种生活所培育的美丽的希腊艺术的葬歌。但是，在一个新的世界里，如果生活的一切因素相互滲透，互不妨碍各自的发展，那么，喜剧对于艺术就不会有这样可悲的意义：喜剧的因素就会滲入到、或者能够滲入到一切种类的詩中；喜剧会和悲剧同时发展，甚至在艺术底历史发展上早于悲剧。

真正艺术的喜剧以深刻的幽默为其基础。詩人的个性不仅从作品表面显現出来，而且他对生活的主观認識还作为arrière-pensée（背面思想）直接出現于其中；在喜剧底愚蠢而丑恶的人物后面，你仿佛看到另外一些美好的、富于人性的人，你的笑里沒有欢乐，却是含着悲哀和痛苦的味道。……在喜剧里，生活所以被写成它实际上的那种样子，就为的使我們想到生活应該有的样子。果戈理的巡按是艺术的喜剧的杰出典范。

艺术的喜剧不应該为了詩人預定的目的而牺牲其描繪底客观真实性：不然，它就会从艺术的喜剧变为說教的喜剧了，这一詞的意义我們下面就要談到。但是，如果說教的喜剧不是出于

单純的卖弄聰明的愿望，而是因为精神在生活的鄙陋中感到了深刻的悲哀；如果那里面的嘲笑含有冷譏的憤怒，它的基础是深刻的幽默，而且在描写中充溢着狂暴的灵感，——一句話，如果說我的喜剧是由痛苦产生的作品，——那么，它便不遜于任何一篇艺术的喜剧。当然，这种喜剧不可能不是偉大才能的創作；它的描写可能具有过于鮮明和濃厚的色彩，可是并沒有夸張到不自然和戏謔的程度；自然，其中的人物性格应該是塑造而非臆造出来的，他們的刻繪应該有一定程度的艺术性。我們看到，智慧的痛苦是这种喜剧的最高典范，——这是一个天才作家的最高貴的作品，是当他看到腐敗社会的一群渺不足道的人物时所发的雷鳴般的憤怒，因为这些人的心灵里透不进一絲上帝賜予的光明，他們只在旧日陈腐的傳統里过日子，遵守一系列庸俗而不道德的教条，他們渺小的目标和微末的追求不过是在生活的幻影上——諸如官爵、金錢、誹謗、貶低人的尊严等等，而他們冷漠的昏沉的生活无异是一切活跃的感情、合理的思想与高貴的激情的死亡……智慧的痛苦无論对我們的文学或对我們的社会說来，都具有偉大的意义。

还有一种低級喜剧，它有时在独創性格的塑造上、在社会风俗的眞实描写上达到艺术性底高度，不过它的基础只是喜剧的欢笑，不是幽默。这种喜剧可以列居艺术，也可以列居文学中，它徘徊在文学的这两方面之間，須視它的优越程度如何而定。我們文学里面沒有这类戏剧的范例。馮維辛的紈袴少年和旅长属于——就这一詞的通常意义說——諷刺的风俗喜剧。眞正艺术的喜剧从来不会因为其中所描写的社会风俗的改变而过时：巡按和智慧的痛苦是不朽的。

一八四一。詩底分类和分型。

戏剧类的詩还有特殊的一型，介于悲剧和喜剧之間：这就是专門称謂的"戏剧"。傳奇剧（Мелодрама）是这种"戏剧"的渊源。前者在上一世紀和当时夸張而不自然的悲剧相对立；现实生活逃出了死气沉沉的伪古典主义，在傳奇剧里面找到了唯一避难的港灣，——它出現在拉得克利夫、杜克利—杜—門內里和奥古斯达·拉芳丹①的长篇小說里，而不在岡扎尔夫·柯尔杜安斯基和卡得姆和手风琴一类的叙事詩里。②这一源流只是对作为型的（不是作为类的）"戏剧"而言，此外，也許还适用于近代戏剧（例如，歌德的克萊維哥）。永远走着自己道路的莎士比亚，依据創作底永恒法則、而非詩学底荒謬的条例，写出很多应該列为悲剧与喜剧之間的、可以称为史詩戏剧的作品。其中有悲剧的性格和場合（例如威尼斯商人），但結尾几乎总是快乐的，因为它們的本質不須要命定的灾禍。生活本身应該是"戏剧"的主人公。但是，尽管"戏剧"有着史詩的特性，它的形式却应該是高度戏剧性的。戏剧性不在于仅仅的对話，而是在于談話的一方对另一方的生动影响。例如，有两个人关于什么事情在爭吵了，这里不仅沒有戏，而且沒有戏的因素；但如果爭吵的双方都想爭取压倒对方的优势，力图伤損对方性格的某些方面或触痛他脆弱的心弦，如果从这里透露出他們的性格，爭吵的結果使他們彼此有了新的关系，——这就是一种戏了。戏剧首先应該避

① 拉得克利夫夫人（1764—1823）：英国小說家，其小說富于恐怖及浪漫色彩。杜克利—杜—門內里（1761—1819）：法国感伤主义小說家。奥古斯达·拉芳丹（1758—1831）：德国小說家，著有不下二百本长篇和中篇小說。

② 岡扎尔夫·柯尔杜安斯基：是弗罗里安（法国小說家，1755—1794）所写的长詩，卡得姆和手风琴是赫拉斯科夫（俄国小說家）的中篇小說。

免长篇的对話，讓每一个字表現为一种事件。戏剧既不是单純地摹写自然，也不是收集零散的、尽管是出色的景場，而是要自成一个单独的世界，其中每个人物都追求自己的目的，并且只为自己而行动，从而不自覺地促成这出戏的整个事件。这是只有当戏剧从思想发展出来、而非借助思考粘結起来的时候才可能的。

一八四一。詩底分类和分型。

这就是詩底一切类别。詩只有三类，再多就沒有，而且也不可能有了。不过在过去时代的詩学和文学中，还有一些类别的詩存在着，其中最重要的是訓誡的或教誨的詩。有一些冗长的长詩教人以农业、畜牧业、天文、数学、几乎連裁縫的技艺也包括在內。在古代，这一类詩由于艺术的衰落而滋生。通常，只要詩消失了，詩底工艺就应运而生。

可是，我們只在这样的基础上才承認訓誡詩的存在，就是，訓誡不是詩的一类，而是詩的一个属性，应該归納到史詩类上去。依我們看来，"訓誡的"和类似"主观的""客观的"等等同是說明属性和特色的表現法。

一八四一。詩底分类和分型。

古代还有所謂写景状物的詩。整篇巨大的詩都在描述著名的花园，地域，或一年的季节等；这种詩可以更恰当地称为統計詩。不过，它只是不値一斤的一片胡言。詩使用图画和形象說話，而不是使用描述；詩不描述、不摹写对象，而是創造对象。

还有过一种警句詩。我們在前面已經提到了古代警句的意义。在我們現代——警句是鑲在韵脚中的机智或 bon mot（隽

語)。在以往的时代里，警句在其他类的詩中占着可敬的地位，有一些詩人只写警句。現在呢，它成了不是詩人的游戏，就是打在别人臉上的一个摔炮了。

一八四一。詩底分类和分型。

有过一个时候，我們的批評家和詩人忙于提倡某种所謂的輕松詩。那时最有才賦和最知名的文学代表作家之一——巴丘希科夫甚至写过一篇专論論輕松詩对語言的影响。这篇論文整个是替輕松詩作辯护的。"輕松詩"究竟是什么？在那时候，关于艺术的概念是相当模糊和混乱的：人們把詩和一切用韵律分行写出来的东西混淆在一起；工愁善感的短歌和上流社会中对夫人或小姐的恭維，填在四行詩里，题为"致克丽門娜"或者"給杰米娜"的——这一切都被認为是詩，主要是"輕松的"詩，尽管它們有着显然違背这种名称的艰澀而粗糙的詩行。因此，巴丘希科夫并沒有十分清楚地理解他所謂的"輕松詩"是什么。他說，在罗斯，罗蒙諾索夫創造了它，并且极为称頌苏瑪罗科夫、鮑格丹諾維奇、杰尔査文、德米特里耶夫、赫尼采尔、卡拉姆辛、卡普尼斯特、聶列金斯基、梅尔兹列亚科夫、穆拉維奥夫、賓尔戈魯科夫、渥耶珂夫、維·普希金等人对"輕松詩"的供献。可以看出来，他用"輕松詩"一詞包括很多种短小的抒情詩——短歌、十四行、哀歌、警句、情歌、八行詩等。可是，我們認为，当他指出西蒙尼底斯、費欧克利塔斯、莎弗、凱塔拉斯、蒂布拉斯和奥維德①是古代所謂"輕松詩"的代表作家的时候，他才是最接近对这問题的正确的意見。显然，巴丘希科夫有一种看法，但却沒有明确起来，

① 这里的前三位詩人，是古希腊人；后三位是古罗馬詩人。

以致他还不能找到文字去表达它。下面我們会看到，从他对萃选詩的卓越的翻譯可以推知，他在实际上对这問題的理解与解决比在理論上要高明得多。

"輕松詩"一詞远沒有充分表达他的命意，尽管輕松性是以"輕松"为名的那种詩底最主要、最本質的特性之一。我們認为，它的比較妥当的名称是"古代詩"，因为这种詩产生和发展于希腊人中間；在近代詩人的笔下，它不过是为古典精神浸潤的果实：它从希腊詩轉借来色彩、阴影、声音、形象、形式，有时甚至是內容本身。不过，我們絕不能認为它就是模仿：一切有意和自覺的模仿都是沒有生气的、令人厌恶的。当詩人为任何异族、异地或异代的精神所陶冶时，他就会毫不費力地、自如而輕松地在那一民族、地域或时代的精神中去写作。这为异己的精神所陶冶之所以可能，因为人类的思想是生动地、有机地統一着的。

一八四一。罗馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

歌德的罗馬哀歌显然是我們上一代所謂的輕松詩、現在又称为萃选詩的那一种。这个名称是从希腊的短小詩作或警句的选集征引来的。巴丘希科夫規定古代的警句如下：

"凡是有着諷刺內容的、以責难、嘲笑或刻毒的語句为結束的小詩，我們称之为警句。古代人对这一名詞却有另外的解釋。他們把凡是用哀歌节拍（即六音步和八音步）写成的小詩統称为警句。警句采用一切主題：它又教誨，又嘲笑，并且几乎总是流露着愛情的。它往往只是片刻的思潮，只是由自然美景或美术紀念物所引起的瞬息的感覺。希腊的警句有时是完整而徹底，有时則草率而意有未尽——象消失在远方的声音。它几乎从沒有以入骨三分的思想为結束，并且越是

古代的警句，就越单純。这一类詩点綴酒筵，也美化坟墓。当它想到瞬息即逝的人生无足輕重时，它会說："世人啊，快抓住飞逝的时刻！"于是和拉伊莎玩耍一下，温和而善意地笑着，以后便輕輕地刺激一下无知和愚蠢。这是一个眞正富于变化的海神，它有各种面貌：只有当我們在它的迷人的生动性以外还看到世間最完美的語言——那被最优秀的作家們所精炼的語言——的难以形容的美的时候，我們才能清楚而正确地理解，古代文学的爱好者是以怎样的贊叹和喜悦反复讀着希腊选集的。"

显然，在古代詩选的名下，应該包括我們所謂的短小抒情作品。古代詩在一切类别中，无論抒情詩类或戏剧类，都具有史詩的特性；赫西奥德的頌神詩和品达的頌詩甚至在幅度上都很象史詩：对抒情作品說来，它們大都是太巨大了。因而，古代的警句相当于我們所謂的短歌、哀歌、十四行、歌謠曲、八行詩、題辞、題詩等。安納克利昂和莎弗[1]的頌詩也是警句。警句的显著特点是——簡短，感覺或思想的統一，恬靜，表現的眞純，形式底造型性和浮雕性。关于这种警句，下面是由卓越的巴丘希科夫艺术地翻譯出来的三个典范……

一八四一。罗馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

……萃选詩的要素在于形式和风格，而不在内容。能在不大的幅度表現出思想底单純性和統一性，格調底純朴和崇高，形式底造型性和优美——这是萃选詩的显著特征。它經常是这样的：以簡短的語言，以电閃般意外的措詞，以純朴而不繁复的形

[1] 安納克利昂、莎弗：均为古希腊詩人。

象掌握了心灵的一个感觉，生活的一幅图画，这是无法用人的日常語言、而只能用神的語言来表达的；这足以駁斥一些善良的、可敬的、但是一点也不懂艺术的人們的錯誤見解，因为这些人本于簡单的头脑和心灵，肯定說，文字不足以表达思想，仿佛文字就不是思想的表象似的。

一八四一。罗馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

如果"諷刺"一詞应該意味着的，不是快活的机智之士的无害的嘲笑，而是憤怒的雷鳴，被社会的耻辱所激怒的精神的咆哮，——那么，萊蒙托夫的沉思就是諷刺，而諷刺应該是詩底合法的一类。假如久文納尔的諷刺詩也充滿着这般情感的风暴和这般火热文辞的力量，久文納尔就是一个真正偉大的詩人！

一八四一。萊蒙托夫的詩。

然而，要是認为古代史詩在我們現代是可能产生的，那荒謬的程度就跟認为我們現代人类能由成年再变为儿童一样；有这种見解就意味着缺乏任何历史的認識，居然把无所事事的空洞幻想当作哲理拿出来。

一八四二。对于因果戈理长詩死魂灵而引起的解釋的解釋。

抒情詩主要是情感的表現；就这一点而言，它接近音乐，因为在一切艺术中，只有音乐直接作用于情感。一部作品不能是两种不同情感的表現，而情感在心灵里应該是一瞬即逝的，有如喜悅的顫栗，发出一陣圣洁的寒冷透过全身，在百感交集的激动中令人毛发悚然……設若这种情感一直强烈地占有讀者，不要說是讀着四百五十行的詩的时候，就算讀着八十行吧，——照人

的天性来看，讀者也是会支持不下去的，这种激动閱讀的結果必然是痛楚和疲倦……叙事詩，戏剧，特别是长篇小說，——那是另外一回事了：在那儿，理性常常使情感得到歇息；喜剧的情景和(基于描写对象底本质而产生的)散文的段落会引起讀者許多种不同的感覚。可是，要想把一种情感或心境維持到半小时或更久些——这是不自然的，从而也是不可能的。

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

叙事詩描写理想的現实，掌握生活于其最崇高的片刻中。拜倫的叙事詩和在他的影响下产生的普希金的叙事詩就是这样的。长篇和中篇小說与此相反，描繪一切平庸現实中的生活，无論它們是用詩或用散文写出来。因此，欧根·奥涅金是詩体长篇小說，而非叙事詩，努林伯爵是詩体中篇小說，而非叙事詩。在奥涅金和努林伯爵里面，我們看到了現实的、和我們同时代的人物；在茨岡里，一切人物都是理想的，就仿佛希腊的雕象，他們睜开的眼睛沒有閃着眼睛的光輝，因为眼睛和面孔的颜色是一样的：同样是大理石或青銅的质料。因此，在作为叙事詩的茨岡里，类似老茨岡講述奥維德的故事那段插曲是如此可能、自然和恰当，正如在奥涅金或努林伯爵中，无論你把那故事按在这两篇的哪一个主人公的嘴里，都会显得奇怪而可笑一样。匿名的批評家們尽可指責这个插曲不恰当，他們的議論只不过証明他們的艺术見解之庸俗与鄙陋而已。那个奥維德插曲所包含的詩，比你在普希金以前的整个俄国文学里所能找到的都要多得多。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第七篇。

什么是史詩的叙事詩？它是这样一种历史事件的理想化的表現，这种历史事件必須有全民族参与其中，它和民族的宗教、道德和政治生活融汇一起，并对民族命运有着重大的影响。当然，假如这事件所涉及的不只是一个民族，而且是全人类，——那么，这篇叙事詩就更接近史詩的典范。一切有教养的人們，从古希腊民族衰落、亚历山大学派兴起以迄十九世紀初叶的两千余年来，对于史詩叙事詩都是抱着这种看法的。为什么对于史詩会有这种概念？因为希腊人有过依里亚特和奥德賽——如此而已。这理由是十分可笑的，但也是可以理解的，因为凡有世界性历史意义的民族对于其他民族的影响一直是如此的：其他民族盲目地模仿它的一切，从艺术直到衣服的式样。希腊人有依里亚特，这是他們某种形式的一本启示录，是他們一切后来的詩的源泉，不只为学者所誦讀，而且每一个認識到作为希腊人的尊严与幸福的希腊人都把它記得烂熟。从而，例如，罗馬人为什么不該也有这种叙事詩呢？但是，假如这样的叙事詩在罗馬民族政治生涯的历史中期还沒有出現，該怎么办呢？很簡单：如果它还沒有由民族的精神和天才創造出来的話，——就該由某一个著名的詩人去制作它。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第七篇。

我們可以說，在格利鮑耶陀夫看来，克雷洛夫的寓言不仅含有他的喜剧詩的因素，而且含有他对俄国社会的喜剧观念的因素，这不是假定，而是我們所相信的眞理。在我們所列举的寓言农夫和羊里面，这些因素是很明显的：其中沒有訓誡、說教、箴言；它只是描繪社会某一方面的詩的图画，一篇小小的喜剧，其中人物的性格惊人地、眞实地始終一貫，每个人物所講的話都合

乎自己的性格与职称。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

伏尔泰說得对:一切类别的詩都是好的,除了令人厌倦的那一种……我要加添一句說,还得除了非当代的那一种。寓言,作为教誨类的詩,在我們时代里实則是虛假的一类;假如它还对誰合适的話,那就只有对儿童吧:讓他們养成閱讀的习惯,記下精彩的詩句,学得一些智慧吧:尽管以后他們也会去嘲笑和譏諷它的。然而,作为諷刺詩的寓言却是詩底眞实的一类。当然,不仅一篇卓越的寓言,就是把所有卓越的寓言集合起来,也許都远远抵不过象智慧的痛苦那样一篇喜剧;不过,首先,各有所长,应該讓每种才能走它自己的道路;其次,如我們以前所說,寓言可以和喜剧一样地包含最高类型的詩的因素;第三,就寓言的实际情况看来,它不能被任何类的、尽管是怎样高出于它的詩所代替。即使智慧的痛苦高于每篇寓言,甚至高于克雷洛夫所有的寓言,——农夫和羊这篇寓言也并不因此丧失它独特的优点,而且它絕不失为一篇卓越的作品。从这方面說,伏尔泰的話"一切类别的詩都是好的,除了令人厌倦的那一种"就有了深刻的涵义。教誨的寓言就其本質来看,已經是令人厌煩的一类,在这上面去浪費才能,就跟用大炮去射击麻雀一样。然而,作为諷刺詩的寓言却永远是出色的一类詩,只要有富于才能和智慧的人在这一园地耕耘的話。詩曾經一直是、并且永远将是那几种类:它們依据不同的民族和时代,在精神上和傾向上有所变异,但这变异却不是在形式上。悲剧总是悲剧:无論在古印度,古希腊,十七世紀的法国,十六世紀的英国,或者十八九世紀的德国;可是,印度的悲剧不同于希腊的悲剧,古希腊的悲剧不同于高乃依和拉

辛的悲剧，法国古典主义的悲剧不同于莎士比亚的悲剧，莎士比亚的悲剧又和席勒和歌德的悲剧有所区别。而这些悲剧的每一种，就其本身和对其时代說来，都是好的，不过沒有一种可以称为永恒的典型，就連莎士比亚的悲剧在内，也和拉辛的悲剧一样不适于我們的时代了……所謂不适合，不是指不能閱讀，——愿上帝永远不要讓我們有这样野蛮的想法吧！——而是說，在莎士比亚戏剧的精神和形式中，不可能表現我們当代的現实。对寓言也可以講同样的話。伊索已經不合乎我們时代了。現在，臆造寓言的情节是不値得的，而且也不必要：我們可以采用現成的情节，只要知道怎样鋪叙和运用就够了。鋪叙和目的——这是寓言的本质之所在；諷刺和冷嘲——这是寓言主要的属性。克雷洛夫是一个有天才的人，他本能地意識到寓言的美学規律。可以說，他創造了俄国的寓言。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

我的主人公的家世这篇被称为中篇諷刺小說的断章，以及努林伯爵和科隆那的小房子构成特殊一类叙事詩的典型，这类詩是为我們文学中新兴的"自然"派——这，大家知道，是起于普希金和果戈理，而非起于卡拉姆辛和德米特利耶夫——所喜好的。它特别是我們时代的叙事詩，因为我們时代的人們爱它甚于其他种类的詩。这是不难理解的：在这类詩里，詩人不必躲在自己的主人公或事件的后面，而是可以直接出面，向讀者提出对自己和讀者同样有兴趣的問題。在这类叙事詩中，甚至把重要的和动情的場面都可以幽默地、带着冷嘲的調子說出来，而且往往是：詩人越是漫不經心地把它說出来，它就越有力地感动讀者。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

长篇小說和中篇小說囊括了我們时代的文学，把文学的一切其他类别不是整个排挤掉，就是給推到了末位。无須夸張地說，我們时代的文学果实就是长篇和中篇小說……

长篇小說究竟是怎样的一种魔术师呢？讀者群众何以受了它的支配？它对他們說些什么？教导了什么？以什么迷住了他們？……

拿我們現代稍具眞正艺术优点的一些长篇小說来看吧，无須特别注視就可以看出，它們的特色主要是社会的。这只要指出英国的具有高度才能的狄更斯的长篇小說就够了；在我們，在俄国，也可以指出死魂灵作者的一些作品，它們給祖国的新文学带来了活潑的社会倾向和深刻的民族倾向。……长篇小說的内容是当代社会之艺术的剖解，它揭示了那被习慣与麻木感所隐蔽的社会基础。現代长篇小說的任务是复制出全部赤裸裸眞实的現实。因此，很自然地，长篇小說超过一切其他种类的文学，独赢得社会的垂青：社会把长篇小說看作是自己的一面鏡子，从它認識到自己，从而完成了自我認識的偉大过程。

一八四七。特列莎·杜諾耶。尤金·苏的长篇小說。

长篇和中篇小說現在居于其他一切类別的詩的首位；它們包括了一切艺术文学，以致任何其他作品和它們比較起来，都显得是稀見而偶然的东西了。这原因应該追溯到作为詩底类型的长篇和中篇小說的本質上去。和其他任何类型的詩比較起来，在这里，虛构与現实、艺术构思与单純但須眞实的自然摹写，可以更好地、更貼切地融汇在一起。长篇和中篇小說甚至在描写日常生活中最平凡而庸俗的散文时，也可以是艺术极境和至高

創造活动的表現；另一方面，如果长篇和中篇小說仅仅反映生活中美妙而崇高的瞬息，那就会失去了一切詩，一切艺术……长篇和中篇小說是最广泛的、包罗万象的一类詩；才能在这里感到无限的自由。其中結合了一切其他类别的詩：既有作者对所描写事件的感情的吐露——抒情詩，也有使人物更为鮮明而突出地表达自己的手段——戏劇因素。其他类的詩所不能容忍的旁白、議論和教訓，在长篇和中篇小說里都有其合法的地位。长篇和中篇小說給作家的才能、性格、趣味、傾向等主导性能以充分发揮的余地。这就是何以最近出現了这么多长篇和中篇小說作家的原故。因此，現在，长篇和中篇小說的領域是大为扩充了：除了“短篇小說”作为中篇小說的一种低級和輕松的形式早已存在于文坛而外，所謂生理学，即关于社会生活各方面的特征的素描，不久以前也在文坛上获得了公民权。最后，完全沒有虛构、仅仅在忠实而精确地傳达現实事件一点上被人重視的回忆录，如果是以高度技巧写出来的話，也能居于小說之列，仿佛是构成了小說領域的最外圍的界石。难道在幻想的虛构和严格地忠于历史实际状况的描写之間，也有共通之处嗎？怎么沒有？——那就是叙述底艺术性！人們所以把历史家称为艺术家，并不是沒有原因的。似乎在拘于史料和事实的作家說来，他只要尽可能忠实地复制出这些事实就够了，艺术（在这个字的眞正的意义上）能够有什么作用呢？但問題是在于：忠实地复制事实，只靠博学是不行的，还得有幻想。包含在史料中的历史事实不过是石头和磚瓦而已，只有艺术家能够用这材料造起一座美丽的建筑物。我們在第一篇文章里已經說过，沒有創作的才能就不可能忠实地摹写自然，犹如不能創造近似自然的虛构一样。在我們近代，艺术与生活、虛构与現实的近似特别表現在历史小說里。从这里

再进一步，就能对回忆录有真正的理解了，因为在回忆录里，性格和人物的素描也是起着重大的作用的。如果那素描是生动而迷人的，那就意味它們不仅仅是摹写，不仅仅是那永远无味的、无所表現的摹拟，而是人物与事件的艺术的复制。人們重視范岱克們、蒂田們和維拉斯克們①所画的肖象也正在于此：人們根本不想知道所画的人是誰，他們珍視的是那幅画，那件艺术作品。艺术的力量便是这样：一張本来毫无特色的面孔，从艺术获得了使一切人都对之发生兴趣的普遍意义；一个生前从沒有引起过注意的人被世世代代的人注視着，因为靠着艺术家之力，他的彩笔給了他新的生命！其他如回忆录、短篇小說、以及任何种类的自然摹写都是这样的。在这儿，作品的优劣程度是以作家所具有的才能大小为轉移的。你在一本書里可能欣賞一个你在任何地方都不愿意会見的人，也許是一个你永远都認为最肤淺和无聊的人。过时的美学家們断言："詩不应該是繪画，因为繪画的一切就在于忠实地描写在某一瞬息間把握到的对象。"然而，如果詩是从事于描写人物、性格、事件、——总之，人生图画的話，那么，不用說，它就負有和繪画同样的責任，就是要忠于它所复制的現实。这忠实性是詩底第一个要求，第一个任务。作者的詩才如何，应該首先以他能滿足这一要求、执行这一任务到什么程度而定。如果他不是画家，这便是一个明显的标志，表明他也不是詩人，沒有一点才能。但是，詩不該仅仅是繪画，——这又是另外一回事了，这一点是不能不同意的。在詩人的图画中应該有思想，由这幅图画产生的印象，应該作用于讀者的智力，并且应該給他对生活特定方面的看法以一定的方向。对于这，長篇小

---

① 范岱克（1599—1641）：荷兰画家。蒂田（1477—1576）：意大利画家。維拉斯克（1599—1660）：西班牙画家。

說、中篇小說以及和它們同类的作品，是最适合的一类詩。諸如描繪社会，对社会生活作詩的剖解，这种事情首先就应該由这一类詩担当起来。

一八四八。一八四七年俄国文学一瞥。第二篇。

（乙）艺术作品中一切因素的統一　結构

在莎士比亚，恰恰相反，結局必需是从事件的本質和性格的特点引申出来的，一切都朴素、平常而自然。

一八三六。汉姆雷特。莎士比亚的戏剧。莫恰洛夫主演。

在他的《莎士比亚的》戏剧中，戏不仅表現在主要人物的身上，而且还表現在剧中一切人物的利害关系的交錯中，在由各个人物的性格所导致的利害关系的交錯中。他的戏中的主角只集中而非独占了全剧的旨趣。历史本来也是这样的：以拿破侖的名字划定的历史时代不只是一个人的历史，而是那一特定时期的全民族的历史。

一八三六。汉姆雷特。莎士比亚的戏剧。莫恰洛夫主演。

任何現象合理性的标志，即是那一現象的必然性；反之，任何現象不合理的标志，就是那一現象的偶然性。这一規律最明显地表現在描写人类的智慧和創造力的作品中。你讀华尔德·司各脫的小說，你知道这是虛构，是实际上沒有的事情；可是你对于所叙述的事件仍旧极感兴趣，彷彿它和你的生活有所关連；你喜愛或憎惡其中的主人公，彷彿你認識他們，見过他們，熟知他們的面孔似的；讀过小說以后，你以想象延續它的生命，推測这

个或那个人物怎样了，在那以后会怎样生活下去。何以如此呢？因为在这里，一切都是必然的，就是說，一切事件都发自人物的特性，发自他們的性格、天性、和彼此間的相互地位及关系；因为在这里，作者沒有写进任何偶然的特征，也沒有写进即使被删去也不会损害和歪曲全篇的任何任意的特征。小說中的一切特征，直到最細微的末节，都是必然的、从而也是合理的，不能改变和更替的。但是有些彼得堡和莫斯科出版的小說却不如此：其中，当然，一切都是自然的，一切都有显著而充分的道理；可是，不管你和你的脑筋怎样費力，你还是看不出那道理的所以然来；而你却为这些事件的单純性和自然性惹得不快，在讀过以后，它們模糊而混乱地浮蕩在你的記忆里，象是你怎样也不能淸楚記起的、沉重而不联貫的恶梦的片断。为什么会这样？因为其中一切事件都任其本身的生发，和人物沒有任何关联，也沒有絲毫从属关系；这也并非偶然，而是有原因的，因为这些人物不是主观型的，不是从自成一体的（我們不想用这个德文字——具体的）思想顆粒滋生出来、从而包含有本身而非身外的必然性和合理性；他們是沒有个性的影子，借抽象符号的表面粘結凑合起来，因此是純粹偶然的、任意的。同样，請看吧：这儿有一篇詩，它象通常談話一样朴素，沒有斑烂而鮮明的色彩；可是你不自主地为它吸住；你永远認識它；一旦認識了，以后又意外而不經心地讀到它时，你就会記起和記住了它，連自己也感到詫异；这意味着，在这篇东西里一切都是必然的，其中前一行引来了后一行，不是韵、而是和第一节詩句的內在联系规划了随后一节的詩句；你沒讀过第二节，可是等你讀完第二节时，你感到熟悉，仿佛以前讀过了似的，同时你正确地猜到最后一行，全詩正是以它为結束的。反之，另外有一个詩人，他的詩是流暢的、鏗鏘的、响亮的，他的形

象底新穎和大胆惹人注意，他的基本思想灿烂而鮮艳，可是你却不想把这篇詩讀完，尽管你初讀时也許很贊賞它；甚至你并沒有停止贊賞，可是怎样也不能把它記住；假如是記住了，必然很費力，而且一定会忘記的；你一直覚得，它缺少了些什么；尽管在你看来，它是美的，可是仍旧有些什么不順眼的东西：这东西就是任意性、偶然性；由詩人魔术家的魔杖所喚出来的这些詩句彼此并不切合，不，它們或則借助于仿佛由鴉片烟或其他麻醉剂的刺激而引起的不自然的、勉强的热情，或則借助于凡費力的工作所必需的坚强意志和自尊心，被强拉在一起的；它們可以被修改、移动、替換，因为它們不是由自发精神的蓬勃之力創造出来，而是使用机械的思考和臆造制作出来的。当真正的詩人写作的时候，他預見到自己整个的詩篇；虛假的詩人不假思索、貿然写出头两行詩以后，就开始去想后面两行，而这后两行詩的出現，經常不是由于本身的需要，却是为了凑韵。在这种情形下，韵成了什么呢？——它成了十足偶然的东西，任意底姊妹，幻影底多产的母亲……作为一种現象，这种偶然性值得有心人去研究，犹如畸形的病态，两头一目的畸形婴儿值得人去研究一样……当这种幻影有了現实的模样、只有以老練的目光和銳利的內部观察才能够識透它的时候，它就特别值得注意。这是要取决于那个因自尊心或謬誤而惹起幻影的人的教养程度、理智和想象（不是智慧和幻想）的能力、經驗、灵敏、机巧和大胆的。应該把这种偶然性当作强大而危險的敌人予以无情的揭露，因为它比魔鬼更会蒙蔽沒有閱历的眼睛，使它們看不見現实，并且以騙人的幻象替換了現实。可是，如果这偶然性是呈現在破烂的衣衫，和显得十分丑陋寒酸的状态中，——那么，对它的任何粗暴态度就成了唐·吉珂德的行为。

一八三九。伏拉狄斯拉夫·葛尔恰科夫的詩。

我們关于巡按所說的一切絕不是对这篇卓越的艺术作品的分析……我們的目的在于指明以艺术方式創造出来的喜剧应該是怎样的。为了这,我們想指出巡按的思想,然后再就市长把赫列斯塔科夫看作巡按的这一錯誤——它构成这篇喜剧的开端、情节和收場,——不仅指明它的自然性，还要指明它的必然性,并且通过这一切,尽可能地显示这篇作为一个独特的、自成一体的世界的戏剧的完整性 (totalität)。

一八三九。智慧的痛苦。

任何艺术作品都是从一个概括的思想滋生的，它从这个思想获得自己在形式方面的艺术性以及內在和外在的統一，由于这种統一而成为一个独特的、自成一体的世界。

一八三九。智慧的痛苦。

一切艺术作品的本質在于它的由存在底可能性变为存在底現实性这一有机的过程。思想象一顆看不見的种子那样,落在艺术家的心灵上,于是从这丰饒的土壤里，在一定的形式內，在充满美和生命的形象中,滋生、发展,終至出現了一个完全特殊的、整个的、自成一体的世界，其中一切部分都适合整体，而每个独立自在的部分一方面是自成一体的形象,一方面还为了整体、当作整体的必要部分而存在,助成了整体的印象。同样,一个活人也是一个独特的、自成一体的世界:他的有机体是由无数器官組成的,每个器官一方面是惊人地完整和独特的,一方面又是活的有机体里一个活的部分,而所有的器官形成一个統一的有机体,

一个統一而不可分割的生命——个人。正如同在自然間的任何造物中，从最低級的結构——矿石，直到最高級的結构——人，既沒有不足的、也沒有多余的东西，每个器官，甚至肉眼所看不到的每条神經，都是必要的，恰当其位的；同样，在艺术底制作中，也必須沒有任何不完整的、不足的或多余的东西，每个特征和每个形象都应該是必要的、恰当其位的。自然間有些造物由于构造的缺陷而致不完整和畸形；假如它們仍旧生存，——这意味着：这些形态不正常的器官并非构成那个有机体的最重要的部分，否則就是它們的反常对于整个的有机体是不重要的。与此相同，有些艺术制作也可能有一些缺陷，这些缺陷不是由于构制作品的完全正确的过程而产生，而是归咎于艺术家的个人意志和理智底或多或少的参与，或者由于他的作品思想在心中蘊釀得不够充分，从而沒有使思想在明确而完整的形象中充分定型。这样的作品也是不会因为諸如此类的缺陷而丧失艺术的本质和价值的。可是，有如在自然底造物中，器官的过于不正确的发展会造成怪物，生而即死；同样，在艺术領域內，有些作品也是朝生暮死的。正就是这类艺术作品可以改写，可以使之适应場合及环境，而关于这类作品，人們往往說：它們有一些美点，也有一些缺点。可是真正艺术的作品既沒有美点，也沒有缺点：誰要能涉及它的整体，他看見的只是美。只有在审美的感覚和趣味上患近視病的、不能掌握艺术作品的整体而失迷在它的局部之中的人，才能在其中看到美点和缺点，把自己的局限性推諉到作品上去……

落入到艺术家心灵的創作思想，組成一个充分、完整、彻底、独特而自成一体的艺术作品。請多多注意"組成"这个字：只有有机的东西才能从本身发展起来，只有从本身发展起来的东西才

是完整和独特的，有着从属于整体的、匀称而生气勃勃地結合起来的部分。因此之故，例如，华尔德·司各脫的长篇小說虽然有許多彼此絕不相似的人物，表現了一系列紛繁的事件、冲突和場合，却仍旧給你一个共同的印象，使你認識到一个整体，——它幷沒有以这眼花繚繞的众多性格和事件把你弄昏。也同样因为这緣故，小說中的每个人物对你都是独立存在的；他带着自己所有的特征，整个呈現在你的面前，使你忘不了他；如果是忘了的話，那么，再次讀到这小說的时候，哪怕是二十多年以后，你会馬上看出来，这是你所熟悉的人物，你曾在哪儿見过他。可是，对于你，这整个的小說——它的色彩，它的个别的特点，以及它的难以用文字表达的一些什么，——比任何特殊的語句更难以忘記：一切小說的人物和內容已經从你的記忆里消失了，可是一提起“拉謨穆尔的新娘”、“撒克逊劫后英雄略”、“清敎徒”这些名字，就会喚起你完全不同的一些概念……每一部小說的独特的整体性仿佛一个模糊的幻影、仿佛从空中突然傳来的乐声、或是在瞬息間飄过的芬芳一样，在你面前模糊地呈現……

很容易把我們所說的一切应用在萊蒙托夫君的长篇小說上面。为了这，我們应該研究它的內容——这已經为讀者所熟知的內容——里面的基本思想的发展。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

萊蒙托夫君的长篇小說貫穿着思想底統一性，因此，尽管其中有偶然的間断，却不能不在作者所安排的次序里去讀它：否則，你就会讀到两篇卓越的中篇小說和几篇卓越的短篇小說，而不知其为长篇小說了。这里沒有一頁、一字、一个特征是偶然写上去的；一切都来自一个主要的思想，一切都回到那个主要的

思想。

一八四〇。当代英雄。莱蒙托夫的作品。

这篇叙事詩《莱蒙托夫的商人卡拉希尼科夫之歌》的内容，就其为冒險的故事而言，是充滿了詩意的：假如这居然是历史事实，那就是生活成了詩，詩成了生活。可是，尽管如此，假使我們从古代簡单的編年史里見到这故事，或者由于某种奇迹，亲身看到了它的发生，我們很可能失之交臂，仍旧把它看作是死的材料罢了！只有詩人才能給这故事注入活的灵魂，去其一切偶然与任意的因素，把它表現为一和諧的整体，并依照世界观的要求予以陈述和闡明。就这一点說，我們对詩人的贊揚是无法表述的：在这儿，他簡直成了一个熟練的天才建筑师，知道怎样把建筑物的各部分配合起来，以致沒有一个細节显得是多余的装飾：每个細节都是必要的，而且和建筑物的最紧要的部分同等重要，尽管你也了解，建筑师可以輕而易举地替换另一个細节。无論你怎样細讀莱蒙托夫的这篇叙事詩，你不会看到有一个字、一个特征、一句詩或一个形象多余或者不足；你不会找到一个薄弱的地方：其中一切都是必要的、充分的、有力的！就这方面說，絕不可以把它和吉尔式·但尼洛夫所搜集的那些民間傳說相比；那是小儿的呀呀喁語，常常是詩意的，但也常常是散文的，往往有形象性，但更常常是象征的，整体看来畸形怪状，充滿了不必要的重复；莱蒙托夫的叙事詩則剛健、成熟，既有人民性，又有艺术性。那些朴实无华的作品的无名氏作者們是和弥漫于其作品中的人民性精神联成一气的；他們无法脫离人民性，人民性在他們的作品里妨碍了自身；可是，我們的詩人却作为十足的主宰者进入人民性底疆域，他一方面充滿了人民性精神，与人民性交融，一方面又

显示自己只和它是同类，而非同体；甚至在写作的那一刻，他也只把人民性看成是面前的一个对象，可以凭自己的意志进入它，也可以离开它到其他领域里去。只这一点，就可以看出他的詩的丰富的因素以及他的精神和祖国的人民性精神之間的血統联系了；看出祖国的过去和現在同样滲入他的天性中，因此，在这首叙事詩里，他才呈現为眞正的艺术家，而不是人民性底一个朴实无华的歌手，——他这篇叙事詩因为其色彩整个是在俄国人民的語言上面，也許不能轉譯成任何其他語言；但尽管如此，它仍不失为一篇艺术的作品，充分地、以生命的一切光彩使古代罗斯的一个代表人物和俄罗斯生活的片断复活起来了。就这一点說，在鮑利斯·戈都諾夫以后，伊凡雷帝最为幸运，因为在萊蒙托夫这篇叙事詩里，他的巨大的形象仿佛是用青銅或大理石雕塑出来的一样。

一八四一。萊蒙托夫的詩。

（丙）詩　艺

在莫斯科观察家七月号第一期上，发出了改良的呼声……是关于俄国的詩艺。作者①机智地解决了一些困难的問題。你們可知道，罗斯的詩人們为什么沉默起来？——“他們都不見了，”你們說。不对！这只是暴风雨前的平靜：“他們正在詩琴上睡着，”而当他們睡着的时候，莫斯科观察家就悄悄地給他們接上另外一些琴弦，用自己的八行格攪醒他們，使他們歌唱……普希金的詩迷住了你們！多么可耻！它流暢、鏗鏘；然而，糟糕的是——它

① 指歇維辽夫。他在自己所譯的解放了的耶路撒冷前面写了一篇序言。

会使你的耳神經变为脆弱的！为了补救这种灾难，就出現了解放了的耶路撒冷譯詩——从沒有听見过的八行格在你前面軋軋地轟响起来了。可是看在上帝的面上，千万不要堵住耳朵！这是为了你的好处！你的听覚会健壮起来，不只能經得住、而且会喜愛特列佳科夫斯基② 的詩的！你将摆脫很多痛苦的感覚，你将获得一个充满快感的世界……請想想……一整篇蒂列馬西得！只要你能耐心："忍耐是痛苦的，然而它的果实是甘美的！"新的一代呵！——改革家在召呼你們了，請以他的八行格响应这崇高的号召吧……可敬的新的一代呵，但愿他們从事于改造我們的詩艺！就在今天，还有什么比这更崇高的旨趣呢？請看吧，也許就要出現史詩了！解放阴性韵詩行！她和阳性韵詩行手拉手走得够了！讓它們在八行、在十六行中团团旋轉起来，用一个声音歌唱！等着看以意大利的詩节和韵律写出的史詩吧！新的一代，努力呵！

一八三五。詩艺的改革。

我至今以为，音步不是假定的东西，我們的抑揚格和揚抑格不仅是抑揚格和揚抑格而已，它們很接近我們民間的韵調，因此頗为我們的詩所喜用；揚抑抑格、抑揚抑格和抑抑揚格完全适合于我們語言的精神，因为在民歌中常常可以碰見揚抑抑、抑揚抑和抑抑揚的詩行。同样，我一直認为，六步格是雕琢的詩步，因此讀来澀重生厌，不能在我們的詩里通用起来。在八行格中，阳性韵和阴性韵完全分而不合，应該当作散文讀才对，为什么非要使我們写八行格不可呢？……可是，我还認为，音步并不构成艺术

② 特列佳科夫斯基(1703—1769)：俄国詩人，主張重音詩体。蒂列馬西得是他所写的一篇长詩，常以其沉重呆澀的詩句为人取笑。

的本质，艺术中主要的东西是創造、优雅、美；詩人有权利去写任何一种詩格：抑揚格、揚抑格、揚抑抑格、抑揚抑格、抑抑揚格、六步格、五步格、甚至八行格，只要他写得好。但是歇維辽夫君以无可否認的証据使我对俄国詩艺丧失了一切热誠的信念。我只剩下一点来反駁他了，就是：我認为，假如語言要在精神上有所革新的話，那一定成功，而歇維辽夫君则不会找到一个繼承他的人……

一八三六。論"莫斯科观察家"的文学見解和評論。

在我們这时代，向詩人指出他在这类或那类詩中一定該使用哪种音步，这是荒唐而且可笑的；可是，詩艺的大师們出于艺术的直觉，关于这件事仍旧会有一致的意見，从而建立起一种类似永久法則的东西，尽管这法则是容有例外的。例如，近代戏剧主要采用无韵的五步抑揚格；在短小的叙事詩和抒情作品中——则是四步抑揚格，等等。萃选詩主要使用六步格和六步抑揚格。不消說，六步格是希腊天才的产物。但是，六步抑揚格却奇妙地适合于萃选詩：它曾經被以前的詩匠和詩人們如此濫用，以致人們認为，除了类似俄罗斯頌的史詩和类似頓河的狄米特里那样夸張的悲剧而外，它已經不适用于任何东西了。普希金的繆斯临摹过、改造过它，使之复生，給它以一种特殊的和諧，一种不可企及的美和优雅。就大多数的作品来說，六步抑揚格可能是单調的，不过对于萃选詩，它却和六步格同样适用：它的平稳流暢的、潺潺波动的半行一頓的詩句令人想起活潑的富于彈性的浮雕，使它能够閉鎖全篇，賦予它完整和丰滿底特色：請特別注意下面一首小詩的后三行，尤其是第六行吧：

我相信：她爱我；我的心需要信仰。
可不是？我亲爱的人不可能假装。
她的一切都那么眞：胆小的羞涩，
美神的饋贈，欲望的慵懶的情热，
还有装束和言談上那一种风流，
那甜蜜的名字里的少女的温柔。①

对于眞正的詩人，一切音步都同样的好，他会使任何音步都适合于他所写的那一类詩。我們說过，六步格和六步抑揚格最宜于作萃选詩的音步，这不过意在指出我們文学里存在的一个事实而已。除六步格和六步抑揚格而外，人們在使用四步揚抑格方面也有着特別的效果。

一八四一。罗馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

是的，尽管巴丘希科夫在萃选詩方面作了一些可喜的尝試，在普希金以前，在罗斯还沒有过这样的詩行！不能不特别令人惊异的是，他竟能从六步抑揚格——这被古老快乐时代的俄国史詩作家和悲剧作家弄得陈腐了的、不幸的詩格——作出这一切来。人們对六步抑揚格早已絕望了，認为它笨拙而单調，而普希金却把它当作珍貴的帕罗斯島的大理石一样使用，用它刻出美妙的雕象，那是用听覺看到的雕象……听一听这些声音吧，你会覺得，仿佛你看見一座优美的古代塑象在你面前：②

在綠色的波濤上，当浪花

① 在此譯文中，是看不出原文中音步的作用来的。

② 以下所引例証譯为中文是无法表达原义的。

亲吻着曙光中的塔弗利达，
我从林木后看見了海的女神。
我屏着呼吸，看那年青的酥胸
洁白如天鹅，出現于明亮的水雾，
我看她把海的泡沫从头发挤出。

俄国語言在听覺上的丰富、悦耳与和諧，第一次异常灿烂地在普希金的詩里呈現出来。就这一点而言，我們不知道有什么能和如下一首小詩相比的：

我相信：她爱我；我的心需要信仰。
可不是？我亲爱的人不可能假装。
她的一切都那么真：胆小的羞涩，
美神的饋贈，欲望的慵懒的情热，
还有装束和言談上那一种风流，
那甜蜜的名字里的少女的温柔。

的确，最后一行不过是安德列·雪尼埃① 的一句詩 Et des noms caressants la mollesse enfantine 的忠实的翻譯；但是，假如这句話"凡是他看到的，他就据为己有"有其深刻含义的話，那，当然，它就是对这一行詩而发的，因为普希金已把这行詩变为自己的了。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

① 安德列·雪尼埃(1762—1794)：法国詩人，1789—1794年法国資产阶級革命时期的政論家。

罗蒙諾索夫所掌握的我們詩歌中的詩韵是他的一大貢献。有些人認为，抑揚格、揚抑格、揚抑抑格、抑揚抑格和抑抑揚格是不适合于俄国語言的詩艺本質的。他們說，似乎是普希金以后責备过自己，不該以他美妙的詩徹底地、不可扭轉地把这些音步树立在俄国詩歌中。他想要回到我們民歌的詩律上去，于是写了漁夫和金魚的故事。假如这是眞的話，——那就是这位偉大詩人的錯誤了。民歌的音步适于表現观念貧乏的生活領域，象它所已表現的那样；但是，即使在这个領域里，它也远沒有尽竭俄国語言的音韵的富藏；对于表現新的、无尽紛繁而广闊的观念領域，它是完全不够用的，极端单調的。罗蒙諾索夫的詩韵并沒有白白建立起来：它切合俄国語言的精神，并且本身富于力量；因此，无論过去或将来，一切更换它的企图都是枉然的。

一八四六。尼古拉·阿列克歇耶維奇·波列沃依。

六　語言和风格(文体)　艺术作品语言的精确性和表現力

有如在长篇小說或戏剧里，性格的不一貫、場合的不自然、事件的不逼眞，表現了那作品是匠工，而不是創造；同样，在抒情詩里，不正确的語言、突出的比喩、华丽的辞句、不精确的表現和雕琢的文体也只呈現为匠工而已。語言的純朴不是詩底唯一而可靠的标志；可是，雕琢的辞句却永远是"非詩"的眞实的征象。一首詩如果譯为散文就变成一篇浮夸的文字、有如模糊而华丽的思想分解为純粹的概念时必丧失任何意义一样，那表明了它不过是一片喧騰的辞藻，一堆陈詞烂調而已。

一八三五。伏拉狄密尔·别涅季克托夫的詩。

曾經有人說过，别涅季克托夫君的詩为思想所主宰。① 我們却看不出这一点来。别涅季克托夫君歌唱年青人所歌唱的一切：美女，生活的悲哀和欢乐；凡是他想要表达思想的地方，往往不是太模糊，就是成了冰冷的詞藻。例如：

悬　　崖

从四方为海底平原所拥抱，

悬崖驕傲地矗立，——阴沉，严峻，

它坚固地站着，向海的浪花

和世紀的压力悍然爭論。
浪头只舐着它有力的脚跟，
时間的縉縕只攪着它的前額；
阴郁的青苔爬滿了山岩，——
蒼白的峰頂是巨鷹的宝座。

象披斗蓬的巨人，拥在幽暗里，
它仿佛沉思地垂下蓬松的头；
它无情地对大海弯着身子，
凶恶地高悬在海的深渊上；
等着吧——它会傾落的——然而不！
它屈恭着，只为了带着輕蔑
譏笑地俯視这軟弱的浪头，
并以它的勇敢惊吓人的眼睛！

它冷酷，但自然的火鎖在里面：
等創造的力量呈現奇迹时，
它就被火——它是火底初生子——
以全力从地的心脏里举起！
它飞騰，凝固成花崗石的堡壘。
阳光不肯賦与它以生命；
它永恒的胸膛感不到温柔；
它粗野、阴沉：然而有力！

---

① 歇維辽夫説过，别涅季克托夫是一个"思想的詩人"。

有时候，当风驰过了自己的
嬉戏的途程，海浪拍击着它，
并贪婪地跳上它巨人的胸膛，
它就发出狂暴的喜悦的光芒。
你看电閃的火在它上面閃耀，
彼隆①以雷霆轟击它的头——
怎么？火蛇却損伤了自己的舌头，
毫未損伤的悬崖哈哈大笑。

請問：这里有什么可取的？首先，这里的隐喻沒有一貫到底：悬崖最初仿佛只复盖着青苔，以后又蓬松着了，就是說长满了灌木甚至树林了；其次，这儿并不是以詩再造自然，只是漂亮辞句的拼凑；它不是又照明又发热的太阳，只是半空的流星、徒然以其虛假的光輝取悅于人，而沒有使人燃燒起来。

一八三五。伏拉狄密尔·别涅季克托夫的詩。

凡是在艺术里表現人民生活或者表現这生活的某一方面的人都是一个偉大的現象，因为他以自己的生活表現了千百万人的生活。克雷洛夫就是这样的一个人。他是一个寓言作家，但这还沒有什么重要；他是寓言作家兼人民的詩人——这就說出了他的偉大，这就是为什么他的寓言还当他在世时即已发行到三万册以上，为什么此后他的寓言每次再版都有几万册的原故。也就是因此，所有其他的寓言作家尽管享有不下于克雷洛夫的名望，現在都被遺忘了，有些甚至在世时就丧失了声譽。而克雷

① 彼隆：古代俄罗斯之雷神。

洛夫的声誉呢，它将滋长和更加灿烂地推展，直到偉大而强盛的俄国民族的嘹亮而丰富的口語沉默了为止。誰要想充分地研究俄国語言，他应該熟讀克雷洛夫。就这一点說，光有普希金而无克雷洛夫是不够的。这些习用語，这些构成語言的民族面貌的、构成它的独特能力和天然独具的富藏的俄国詞語，被克雷洛夫异常忠实地掌握到了。

一八三八。文学年鉴。

智慧的痛苦引起了文人和公众的敌視和恼怒。本来也不可能是别种情形：当时的文坛名宿全是前一世紀的人們，或者就是根据前一世紀的观念教育起来的。不要忘記：在当时，梅尔兹列亚科夫①，这位有着巨大才能和詩的心灵的人，从他的講座上分析了苏瑪罗科夫悲剧的无可比拟的美，嘲笑着莎士比亚、席勒和歌德，認为他們是沒有美学趣味的代表人物，而且在俄罗斯語言爱好者座談会上宣讀着自己的悲剧論文，說悲剧起源于山羊。②当时被認为偉大作家的，如今連名字都沒有人知道了。普希金还只是使有些人贊叹、有些人憤怒。总之，那是法国古典主义占据我們文坛的最后一个时期。請想想格利鮑耶陀夫的喜剧：第一，它不是用六步抑揚格的自由体詩、而是用在它以前唯有寓言才使用的自由体詩写成的；第二，它沒有使用那在世界上沒有任何民族講說和懂得的、尤其是俄国人听也沒听过、看也沒看过的文言，而是使用了生动平易的俄国口語；第三，格利鮑耶陀夫的喜剧的每个字都含有喜剧的生命，以其迅速的机智、新穎的措詞、詩

---

① 梅尔兹列亚科夫（1778—1830）：俄国詩人，批評家，翻譯家。

② "悲剧"在希腊文中意指"山羊的歌"。梅尔兹列亚科夫認为悲剧是起源于古希腊人的酒神祭祀的，在这种祭祀上人們以山羊为祭品。

意的形象打动人、以至几乎每一行都成了諺語或格言、适用于生活中的这个或那个情况；可是根据俄国古典派作家的意見，——这正是他們和法国古典派不同的地方，——喜剧的語言，要是使它成为典范的話，必須炫耀其滞重、呆板、愚鈍、机智的雕琢、詞句的庸俗和令人厌煩的印象；第四，格利鮑耶陀夫的喜剧摒弃了优雅的爱情、发議論的配角、拆散好事的人、以及旧式戏剧一切鄙陋的陈套；而且，他的戏剧主要和最不可原諒的一点是——它有才能，有那种灿烂的、生气勃勃的、新鮮、强烈而有力的才能……是的，格利鮑耶陀夫的喜剧不能取悦于文士們；他們必然要对它恼怒的！……

一八三九。智慧的痛苦。

普拉文爱着，呵，那是怎样地爱着！①“海洋将他处子的心当作珍貴的珠宝一样爱撫着、保护着，——在丽人的一瞥下；他就象克丽奥佩特拉似地将心抛到热情底醋酸中了！”这以后，他和公爵夫人在艾尔米塔式博物館見了面，有过一次談話，这談話又长又热情，他对她作了几段华丽的“演說”，在其中之一，他把自己的心比作克里姆林宫的大客厅，并且說：他要去当她所意愿于他的一切——又是詩人，又是音乐家，又是画家，又是英雄；而在获得最后一项身分后，他将以自己荣誉底光輝点燃她的心（一二二頁）。之后，他們互吻作别。而这整整占了八頁（一一八——一二六）的漫长的一幕竟是在博物館里演出的！随着这逼真而精采的一幕，作者就議論起爱情来，表示了他自己对这种感情的看法。他把柏拉图主义（这濫用得陈腐的字！）喚作可爱的閹割的雄

① 这里講到瑪尔林斯基的中篇小說“希望”号海船，載于瑪尔林斯基全集第一卷中。

鷄和卡里奥斯特罗，規劝青年男女們不要太相信它，以免“带着揉皺的寢帽，或許还带一点懊悔，从热狂中醒来”（一二九——一三六頁）……請讀一讀普拉文对維拉所作的整整两頁的“演說”吧（一四八——一五〇頁），你会問你自己：在現实中人是这样說話的嗎？这小說的主人公作了一篇慷慨的陈詞，他是对自己还是对讀者而发呢？在这篇“演說”里，有沒有、即使一句眞心話——激动的感情对感情的反响？下面这段話正是这篇“演說”的典范：“我有一顆善良的心，——豈能有邪恶的心对你充滿爱情的!!不过，我还有沸騰的血……我的血是液体的火焰：它是許多条蛇在鞭撻我的想象，它是电閃燒焦了我的心智！……这是我的过錯嗎？是我創造我自己的嗎？为了你的每一滴眼泪，我愿意献出我的生命底最后的砂粒，我的幸福底最后一顆珠宝！是的，从現在起，我沒有幸福了！我們的心生長在同一棵树枝上——它們本該一起开放的；可是命运割断了我們，分开了我們！就讓大海在我們中間流貫吧——它也不会澆灭我的爱情，只要你，你，呵，我心灵的宝藏，不致为这火焰灼伤的話。”請你凭上帝說吧：难道这些美丽的、漂亮的句子，这一堆华而不实的詞藻是热情的傾泻、情感的声音嗎？难道它們不是裝模作样、蓄意卖弄自己的情感或热情的表現嗎？这一切辞句放在書信里也許很好，可是在談話里，在独白里！……普拉文在暴风雨前离开了他的船，为了可以在爱情和逸乐的怀抱中度过一宵，于是风雨夹着雷电猛烈襲来，使他說了如下一篇話：

“你是我的！我的維拉！其余的一切对我算得什么呢？——讓人們死去吧，讓整个的世界碎得片片飞散吧！我将把你举在碎片上，讓我最后的一息消失在接吻里！……呵，这

一刻，你的嘴唇是多么火热，美人儿！……你可知道，”他輕輕地說，他的眼睛象酒醉的人似地轉动着，閃耀着（这是怎样折磨心灵和凌辱感情的图画！），“你該爱我，比任何时候都更傾心于我……你可知道，我現在比罗特西尔德更富有，比英国国王更专制，我和命运一样賦有殘酷的力量！——是的，我可以把人們的头顱随意抛擲，为了你的每一吻付出成百条生命——不是敌人的生命——的代价。呵，不！这是任何强盗都作得出来的。那太平凡了……不，告訴你吧，我情愿把我心爱的同志、我的朋友和兄弟們的生命付諸一擲，——为了这些人，在任何其他时候我都肯一滴滴地耗尽我的心，把我的心片片割碎的。”（一八九頁）

这难道不是詞藻而是詩嗎？……这难道是才能所发的灵感嗎？……如果你愿意的話，这儿实际上既是詩，又是才能、又是灵感；可是，是一种什么样的詩、才能、和灵感呢？——問題就在这里！这是詩，不过，它是华丽文字的詩，而非思想的詩；是狂热病的激情所发的詩，而不是感情的詩；这里有才能，不过是浮面的才能，不能从思想去塑造形象，只是用一些材料去拼凑美的事物而已。

一八四〇，瑪尔林斯基作品全集

然而，克雷洛夫的寓言除了是詩以外，还有一种优点，和前者一道使人忘記它們是寓言，并且使他成为偉大的俄国詩人：这就是他的人民性。他在寓言里充分发掘并充分表現了俄国民族精神的一整个方面：他的寓言有如一面洁淨光澤的鏡子，反映了俄国人的实际智慧，連同他表面的笨拙和触痛人的尖銳牙齿，連

同他的灵敏、尖刻、和好心腸的譏笑，連同他对事物的見解的眞誠以及簡短、明白、华丽的表現能力在內。其中有日常生活的一切智慧，有自己的、也有从祖先代代相傳的实际經驗的果实。而这一切是在俄国所独具的、不能轉譯成世界任何語言的形象和措詞中表現出来的；这一切成为习用語——那构成語言的民族面貌的、构成它的独特能力和天然独具的富藏的俄国詞語——的无尽的富藏，以至就这一点而言，只有普希金而无克雷洛夫也是不行的。关于他的語言的自然、純朴和口語的平易，这里无庸贅言。克雷洛夫寓言的語言是格利鮑耶陀夫智慧的痛苦的語言的原型，——可以設想，假如克雷洛夫是生在今日，他必会成为俄国喜剧的創造者，会以在数量上不逊于、而在质量上优于斯克利柏① 的杰出的輕松喜剧来丰富文坛的。

一八四〇。伊凡·克雷洛夫的寓言。

至于鮑罗金諾——这是一篇朴素无华的詩：在每个字上你都能听出是一个士兵在講話，他的語言一方面不失其粗糙的单純，同时又高貴、有力、充滿着詩。調子的平稳和坚定使詩人的基本思想成为可以感覺到的东西。

一八四一。萊蒙托夫的詩。

在論及萊蒙托夫的詩的时候，我們应該指出其中的一个缺点，就是：它往往有形象不清楚和表現不精确的地方。例如，在捷列克河的礼物里，憤怒的水流对里海叙述着被杀死的哥薩克女郎的美，可是关于她死的原因、她和格萊宾兵团的哥薩克之間

① 奥古斯坦·斯克利柏(1791—1861)：法国輕松喜剧作家，著有不下350个剧本。

的关系却說得很不明确：

格萊宾的哥薩克們，
全营里只有一个人
沒有到河上去哀悼
这年青的美丽女郎。
他騎着黑色的駿馬
在深山中，在黑夜的
恶战里，将自己的头
送在契秦人的刀下。

这里，讀者可以猜想三种同样可能的情况：一是契秦人杀死了哥薩克女子，而哥薩克决意为自己恋人的死复仇；一是哥薩克出于嫉妒杀死了她，自己也寻求一死；一是他还不知道自己的恋人已死，因此沒有去哀悼她，而在准备作战。这种不明确的地方妨害了艺术性，因为艺术性就在于以明确、突出、浮雕般的形象，以充分表現思想的形象說話。在萊蒙托夫的小書中，可以看到五六处不精确的表現，情形类似他那首卓越的詩詩人結尾的地方：

你是否再醒来，被嘲笑的先知？
　　或者，对着复仇的声音，你永远
不再能从黄金的劍鞘里拔出
　　你那盖滿“輕蔑”之銹的利劍？……

輕蔑之銹——这是不精确的表現，过于牵强的隐喻……可是，在萊蒙托夫的小書里，我們能指出的不过五六处瑕疵而已：其余

的一切——那艺术手法的力量和奥妙，对完全俯顺的語言的牢操縱状态和那眞正普希金式的辞句的精确，在在都令人贊叹。

一八四一。萊蒙托夫的詩。

在詩的作品里，每个字都应該求其尽力发掘为整个作品思想所需要的全部意义，以致在同一語言中沒有任何其他的字可以代替它。在这一点上，普希金是一个最偉大的典范：在他的全部作品里，很难找到一个不精确或雕琢的辞句，甚至沒有一个不精确或雕琢的字。

一八四一。萊蒙托夫的詩。

是的，在維尔特曼①君的烏尔苏尔里面，有一些可以理解的篇幅，有一些生动迷人的地方，但是它們和整体沒有任何联系。而且，小說中杂以这些莫尔达維亚的字……②是为着什么呢？这种瑪尔林斯基式的牵强而华丽的辞藻是为着什么呢？

“喏，怎样的雷雨在我心中汹涌！雷声滚过了脑壳（？），血液浪潮般流过了血管，在心头拍击着，而心和岩石一样！……假如能涌出眼泪来，我会感覺輕松些，可是只有电閃燃燒着内脏；眼睛流露着血紅的光；脚下的一切全毁灭了；旋风卷起了我，我攀附在空中。”

雕琢、矯飾、华丽、模糊、不連貫、五顏六色，而且，在这一切之上，任你絞尽了脑汁，还是一点也不理解这篇小說……讀一讀

① 維尔特曼（1800—1870）：俄国作家，历史家，考古学家。

② 原引的一些字从略。

普希金的吉尔加里吧：它在內容上和維尔特曼的这篇小說是相似的，然而它是多么眞摯、朴素，凝炼得多么自然而有力，多么有詩意，并且这一切多么容易被心灵和理性所理解！……

一八四一。俄国文学百家。

萊蒙托夫最初的一些作品有某种特殊性的标志：它們和普希金以前及以后的作品都不相似。很难用一句話說出这些作品特殊性的所在，以及使它們甚至和那些具有眞实而杰出的才华的作品不同的地方。这里包括了一切：——既有独創的生气勃勃的思想充实着美妙的形式，犹如热血充沛着年青的休質、以鮮艳的桃紅泛上美丽少女的面頰那样，也有一种傲然自持的力量，自由地以自己倔强的冲动从属于思想；既有一种为天才所特有的独創性，能够单純而自然地展开一个未之前見的新世界，也有很多既是个别的、也是和創作者的个性密切联系着的什么东西，这东西我們无以名之，只好叫它"萊蒙托夫的因素"……这里有多么丰富的力量，多么紛繁的思想和形象、情感和图画呵！它多么有力地融和了蓬勃与优雅、深刻与平易、崇高与朴素！你讀萊蒙托夫所写的任何一行詩时，都仿佛听到音乐的諧声，并且会用眼睛去寻索那以不見的手把它彈奏出来的顫动的琴弦……在这时，你的內心仿佛会感受到因这种感覚而产生的隐秘的思想，犹如蝴蝶孵自丑陋的幼虫一样……这儿不仅沒有浪費一頁，而且沒有一个多余的字：一切都适当其位，一切都是必要的，因为它們都是先感覚到而后才說出来，先看見而后才画于图画之中的……这儿沒有虛伪的情感，謬誤的形象，牵强的热情：一切自如而不費力地泻在紙上，有时象湍急的水流，有时象明亮的小溪……迅速变幻而多样的感覚，都从属于思想的統一；各种矛盾

因素的冲激和斗爭都俯順地归結为一合諧体，仿佛在交响乐中，各种不同的乐器都听从指揮人的魔棒一样……然而主要的是——这一切都閃着自己的而非轉借来的彩色，一切流露着独特的、創造的思想，一切形成一个从未見过的新世界……只有愚昧的野蛮人和死硬的学究才看不見那字母后面的思想，才永远把偶然的表象当作內在的相似，只有这些搬弄字典和大本書的可敬而善良的勇士們才在萊蒙托夫的独創性的灵感中看到不只是对普希金或茹科夫斯基、而且是对別涅季克托夫君和雅庫波維奇君的模仿。

一八四一。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

和一切偉大的才能一样，萊蒙托夫高度地具有所謂“文体”。文体絕不单純是写得流暢、文理通达、文法无誤的一种能力。在“文体”一詞下，我們指的是作家的这样一种直接的天賦才能，他能够使用文字的眞实涵义，以簡洁的文辞表現許多意思，能够寓簡于繁和寓繁于簡，把思想和形式密切地融汇起来，而在这一切上面按下自己的个性和精神的独創性的印記。萊蒙托夫当代英雄第二版的序言，可以作为最好的典范，指明“具有文体”意味着什么。我們要把这篇序文抄在下面。①

每一个字是多么精炼、明确、适当其位，又多么不能为其他的字所代替！多么紧縮、簡洁，同时又多么意味深长呵！你讀着这些行时，也在讀着字里行間的东西；在你淸楚地理解作者所說的一切的时候，你还理解到他惟恐冗繁而不肯說出的东西。他的辞句是多么独創和富于形象性呵！每一句話都适于作一个长篇

① 以下別林斯基抄录了当代英雄的全篇序文，此处从略。

作品的題詞。自然，这就是"文体"；否則，我們就不知道什么是"文体"了……

一八四一。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

詩是艺术，是容納眞实思想和眞实（不是虛假的）感覺的优美的形式；因此，一个字、一个不正确的表現，常常会糟塌整篇詩作，破坏了印象的整体性。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

普希金用俄国語言創造了奇迹。果戈理正确地說过："普希金仿佛一部辞典，其中包括我們語言的一切富藏、柔韌和力量。"① 他創始了新的字，賦予旧字以新的生命；他的形容詞不但大胆、新穎，而且极为精确，数学般地精确。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

可是，那些湊韵的詩人并不比他《雅澤珂夫》强：在他們的作品里，仿佛沒有一个字不是思想，而等你仔細一看，則沒有一个字不是一团辞藻，或者就是把不相接近的事物硬拉到一起。② 其中的一位先生或許会这样描写友誼說："我的心里有一块創伤；它总是流着血；它是一个朋友以温柔的手給我带来的，他就通过这伤口看到我的心房，"云云。第二个人呢，也許会写道："讀但丁就和在大海里洗澡一样：他的詩句柔韌、丰滿，有如奔騰起伏的海浪。"第三个怪人迷于这种范例，也許会唱道："讀彼特拉克就和以乳酪伴食通心粉一样：他的詩句甜蜜地滑进你的心灵里，

① 見果戈理关于普希金的几句話。

② 別林斯基在如下的例句中指歇維辽夫和別涅季克托夫。

有如这些涂油的、又长又圓的白面条滑进喉嚨里一般。”第四个人奉劝青年們不要“把灵感喚到冠以星星的前額底高峰上”，或者歌唱那高聳着沒有对象的爱情的胸脯，那聚攏在心之峽谷里的爱情，那被詩人将腰身抓在火热的掌心之旋风里的少女，那在爱情之谷里滋养遺忘底靑苔的时流，那淹沒了詩人的火热的手的柔軟腰身，那执拗地飞向一双黑眼睛而且多情地从自己住宅窗口探望着的灵魂的火花，那騎着牡馬、驕傲于自己的坐驥的少女，——以及諸如此类的荒誕不經的囈語，人們往往就把这种东西当做充滿思想的詩拿給我們，其实这种东西应該被眞知灼見的批評家看作是对常識、語言、文学和艺术的污蔑，彻底予以肅淸……不，包含思想的詩不是这样的：作为表达作者思想的、天性底产品，它是純朴的、自然的、不矯揉造作的……关于这些打油詩人，——假如世界上是有这类打油詩人的話，——不能說：“他們頗有前途，只是成就不多；”应該說：“在他們身上期望不到什么好东西，他們写了太多的胡話。”

一八四二。波列查耶夫的詩。

我絕不認为果戈理在語文上的錯誤是一种优点，① 尤其遺憾的是，在他，这錯誤的发生显然不是由于无知，而是由于疏忽，由于不愿意多化一刻鐘工夫再把写好的东西看一遍。但是，果戈理有一些东西可以使人无視他在語文上的疏忽，——这就是文体。果戈理不是写，而是描繪；他的描繪浮动着現实底生动的色彩。你可以看到和听到这些描繪。每一个字、每一句話，都尖刻地、明确地、浮雕般地表現他的思想，你要想以另一个字或另一句話

① 别林斯基这篇文字在祖国記事上发表时，这句話可能为“我絕不替果戈理在語言上的錯誤作辯护，”的排誤。

来表現这个思想，那将是徒劳的。这就意味着有一种文体，那是只有偉大的作家才有的，这还輪不到讀書文庫来加以論列，正象輪不到它来論列它所不懂的俄国語言一样；关于后一点，可以从讀書文庫的每一頁都得到証明，那上面充满了各种違反語言精神的謬論，文法的錯誤，不純正的語句，句法的謬误，特别是波兰文的語气等。

一八四二。在書店里偷听到的文学談話。

乙：可是，随您怎么說，例如：猪仔、养牲口的、坏蛋、蠢东西、鬼知道、弄脏、以及諸如此类的字，印在書里，总有些碍眼吧。

甲：可是每天听着或說着这些字，就不刺耳嗎？……但死魂灵的作者自己却不說这些字，他只讓他的主人公按照他們的性格去說話而已。多愁善感的瑪尼罗夫，在他是用一个在小市民趣味中教养起来的人的語言来描写的；而罗士特来夫呢，則是用一个爱惹事的人、一个在市集、酒館、酗酒、吵架和賭錢的詭計上面逞能的人的語言来描写的。怎么能讓他們說上流社会人士的語言呢！至于坏蛋这个字，是作者自己出面說出来的，正象是正派人物除此之外还說着賊、强盗、騙子、貪污者、盗窃公款者、嫉妒者、誹謗者、說謊者以及諸如此类的字一样。的确，我不理解坏蛋这个字有什么不礼貌，比如說，为什么它比叛徒、拍馬屁的人等字更粗鄙。問題不在字上，而在說这字的声調上。有的从官場或商界出身的阿諛者，不断說着必恭必敬的話，一句比一句更雅致而体貼，可是他仍旧仿佛說了不中听的話，会使人們把他攆出去似的；而一个正派人，不苟言笑，直呼事物的眞正的名字——臭就說臭，坏蛋就說是坏蛋，尽管如此，他的談話依旧充满了高貴与尊严，合仪而高雅的风度。

一八四二。在書店里偷听到的文学談話。

确实，如果浪漫主义是在于含义、用語和整个内容的模糊与含混，那么，安琪琳娜就是杰出的浪漫主义作品，在我們今天以数学般的精确为任何詩作品的字句、表达、虛构和性格的首要条件的时候，这种作品就特别珍貴了。請評判一下吧：

> 太阳早已經燒尽了，
> 白日的美色逐漸黯淡；
> 晚霞早已經熄灭了，
> 夜的翅翼呈現了黑色，
> 伏尔加河上的鬧声沉寂了，
> 霧气偃臥着，风在沉睡、
> 紛扰、思潮和忧虑不再
> 在胸中拍击；岩洞沉寂了，
> 夜的幽靜站了起来，
> 还有梦、放縱和自由……

是吧，我們說得对不？……逐漸黯淡的白日的美色，黑色的夜的翅翼，不再在胸中（我們不知道是誰的胸中）拍击着的紛扰、思潮和忧虑，站起来的幽靜、梦、放縱和自由（它們在白天大約是躺下的）：这一切是什么呢，假如不是浪漫主义的話？古典主义者，就是說，在詩中要求常識的人們，也許說这不是浪漫主义，而是囈語；可是誰又肯相信这些冷酷的心灵呢，他們不懂得：詩不是数学，它越是模糊就越崇高！……

午夜已經来临了，

月亮跑完了半程……

月亮跑完了半程：浪漫主义，絕对的浪漫主义！……可是这儿，在幽暗里，有什么东西黑忽忽的拍击着：它是什么呀？作者回答了——一个泅水的人；然而他是誰？这是連作者也不知道的，因为“泅水人沒入了隐秘的地方。”寬大的斗篷从他身上滑下来，帽子落到了脚边，宝劍也抛在一边，于是——

肩上披着鬈发，袒露着胸膛，——

英雄眼中映出了少女。

于是，你猜想：这必定是安琪琳娜。她有着魅人的美，她的心里燃燒着的不是战爭；她沒有被吓住，她是勇敢的；她离开了恋人，在对月亮傾訴衷情以后，她倦慵地、梦幻地、披散着头发来到伏尔加河岸。多么奇怪的少女呵！应該是貧穷人家的女儿吧，可是她却有着高貴的双亲……

可是，够了，讀者們：安琪琳娜共有九十二頁，我們只不过分析了两頁：請想想吧，假如我們把这篇带有浪漫主义的全部色彩的詩篇都分析出来的話——又有幻想，又有鬈发，又有致命的手枪在主人公阿尔达利昂的手中顫抖着，他是一个漂亮而驕傲的战神，又有世界的灾星、自然之子拿破侖，又有两刃劍，修道僧，以及其他构成安琪琳娜的有趣味的事情，——这篇文章会成了什么样子？……所以，我們不敢“对月亮傾訴衷情”，也不敢“涌着一泓泪，把圍巾和宝劍拿在手里，”只好局限于这一簡短的报道，就是：这篇叙事詩以其开头——在伏尔加的河边散步——为其結束。

一八四二。中篇小說安琪琳娜。尼古拉·莫尔察諾夫的作品。

最后，这評論家抨击的第四点，也是主要的一点，是針对着違犯格列屈①的文法的謬誤的。在这儿，他以特別庄重和自信的口吻講着話，就象是一个在自得其所的境况中、在他覺得安全和自如的境况中講話的人一样。的确，果戈理的文字沒有被僵死的規律所箝制，他是很容易受到学究和校对員的攻击的，后者認为語言和文体就是一回事情，从沒有想到在語言和文体之間，就象在庸庸碌碌的匠徒的正确而呆板的繪画和天才画家的灵活而独創的风格之間一样，是有着不可測量的距离的。……

一八四二。文学和杂志短評。

在一篇書信詩中，他《普希金》写道：

給客人們擺出筵席：
在涂蜡的小桌子上
放下盛啤酒的大瓶
和彭式酒的杯子。②

除了杰尔查文（对他的詩才来說，沒有任何对象是低級的）、在以往的詩人中，沒有一个人肯在詩里講到盛啤酒的大瓶，他們都会覺得彭式酒的杯子未免俗气：当时的詩都不說杯子，而說金盞，不說啤酒，而說琼浆或是其他高貴的、但在世界上并不存在的飲料。

① 評論家指格列屈，他写了一篇死魂灵的評論。

② 見普希金給普希金。五月四日一詩。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第四篇。

普希金想要写一篇諾夫戈罗德的中篇小說瓦吉姆，其中的一个片断有这样一行："但是篱栅長滿了野生的蕁痳。" тын（篱栅）这个字是从古斯拉夫和諾夫戈罗德的生活領域里直接取出来的，它既表現了詩人的大胆，也显示了他的詩的本能。以往的詩人們几乎全要为这个字的俗气与呆板吓住的。我們有意从普希金的"中学时代"的詩作中指出这些显然細小的特征，借以指出这未来的俄国詩底改革者和未来的民族詩人。在今天，如果还有人在тын这个字的使用上看出什么大胆来，那就是很奇怪的事情了；不过，我們講的不是今天，而是以前：今天容易做到的事情，以前却曾是困难的。今天，随便一个打油詩人，都敢于在詩里使用任何一个俄文字了；可是在以前，文字和文体一样，被分为高級和低級的，而冒充趣味高尙的人，則严格地禁止使用后一种字。俄国文学中需要出現有力而大胆的才能，才能鏟除这种野蛮的禁忌。現在来看以前的吹毛求疵的批評家对普希金的攻击，未免显得可笑了，——那是如此地細瑣和微不足道；但是那些酷評家們却固执地認为自己是純粹俄文和正确趣味的保护者，而普希金呢，則是俄文的歪曲者，文学及詩的一切坏趣味底引导人。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第四篇。

可以算作語言上的优点的，只有正确、簡炼、流暢，这是縱然一个最庸碌的庸才，也可以从按步就班的艰苦鍾炼中取得的。可是文体，——这是才能本身，思想本身。文体是思想的浮雕性、可感触性；在文体里表現着整个的人；文体和个性、性格一样，永远是独創的。因此，任何偉大作家都有自己的文体；文体不能分上、

中、下三等：世間有多少偉大的或至少才能卓著的作家，就有多少种文体。从笔迹上可以窺知其人；是否为本人亲笔所写的，从笔迹上就可以看出来，——从文体上則可以窺見偉大的作家，正象从笔鋒上可以認出偉大画家的繪画一样。文体的秘訣在于能把思想表現得如此鮮明而突出，好象那思想是在大理石上描繪和雕刻出来似的。假如一个作家沒有一点文体，他或許能写出卓越的語言，可是含混及其必然的結果——冗繁，将会給他的文章以嚕苏的特色，讀起来令人厌倦，讀完了立刻就忘得一干二凈。假如一个作家有文体的話，他的形容詞会是非常明确的，每一个字都适当其位，用不多几个字就可抓住按其容量說必須用很多字才能表达的思想。讓一个普通的翻譯者去翻譯一个具有文体的外国作家的作品吧，你就会看到，他以他的譯文把原文弄得嚕苏起来，既沒有傳达原文的力量，也沒有原文那般明确。果戈理充分地具有文体。他不是在写，而是在描繪；他的辞句和生动的图画一样，閃动在讀者眼前，以其对自然和現实的显著的忠实性使讀者感到惊訝。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

对于普希金，也沒有所謂低級的自然；因此，他并不感覺有任何比喻或对象难于处理，他选用那順手得来的东西，而一切到他手里的东西，都成了詩的、从而也是美的高貴的东西。例如，这是多么巧妙地从低級自然取来的一个比喻啊：

那忠于信念的人有福了：
假如他的脑筋毫无波折，
假如他能象酒醉的旅客

在安睡时的心情那样平静，①

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

达吉亚娜和乳媽的談話是完美的艺术底奇迹！这是含有深刻眞理的一整出戏。其中异常眞实地写出了繾綣于热情之火的俄罗斯的小姐。压抑在内心中的感情时常会发作出来，特别是在怯生的、毫无經驗的热情底初期。对誰宣泄自己的心怀呢？对妹妹？但她不会确实理解她的。乳媽根本不懂得；可是不知为什么，达吉亚娜还是对她說出了自己的秘密，或者，更正确地說，不知为什么她沒有把自己的秘密瞞着乳媽。

“……那么，奶媽，
就講講你自己的事情：
你从前可曾有过爱人？”
“別提啦，达妮亚！那年头
我們哪能够談情說爱？
我那去世的婆婆，要是听到，
嘿，早把你撵到九霄云外！”
“那么，你怎么結婚的，奶媽？”
“我們嗎，上帝給配的一对。
我那瓦尼亚比我年輕，
我那时呢，也才一十三岁。
算算看，媒人找我的父母
可不是，整說了两个禮拜，

① 見欧根·奥涅金第4章第51节。

到末了，父亲就为我祝福，

我懂得什么呢，吓得直哭，

他們把我的发辮分为两行，

接着，唱着歌，把我領到教堂。

就这样，我嫁到了人家……

这就是眞正人民的、眞正民族的詩人的笔法！在奶媽的单純的人民語言中，在那毫不琐屑和庸俗的語言中，勾出了人民的家庭的、內心生活的一幅鮮明而丰滿的图画，表明了人民对于两性关系、愛情和結婚的看法……而这是由偉大詩人順便一笔涂出来的！……这些善良而純朴的詩句是多么优美呵：

"别提啦，达妮亚！那年头

我們哪能够談情說愛？

我那去世的婆婆，要是听到，

嘿，早把你攆到九霄云外！"

可惜的是：我們很多致力于人民性的詩人，他們所缺乏的正是这样的人民性，——他們得到的不过是市場上的破烂而已。

一八四五。亚历山大·普希金的作品。第九篇。

在致俄罗斯一詩中，霍米雅科夫給自己的祖国一个眞正慈愛的庭訓：他严誡它驕傲自滿，告訴它要謙卑。他对俄罗斯說：

偉大的罗馬曾經比你

更凶猛；那七个丘陵的皇帝，

鉄的队伍和野蛮意志的
已經实現的梦想，
宝劍的火焰在阿尔泰的
野蛮人的手里暴躁着。

这是多么輝煌有力而富于詩意的句子啊！連普希金也从沒有写过这般美得出奇的詩句哩！我們簡直为它迷醉傾倒了；可是，却沒有迷醉到这种程度，以致不想探詢一下这些奇异的詩句里究竟蘊藏着什么。因此，我們要斗胆請教隨便一个人——詩人自己也好，我們的讀者也好：这里的七个丘陵的皇帝怎么講？七个丘陵是个什么东西？我們倒也听說过，罗馬仿佛是建筑在七个丘陵上面的；可是誰也沒有听說它是建筑在群山的峰巒上面的。这鉄的队伍和野蛮意志的已經实現的梦想怎么講呢？假如是談及鉄的毅力（单数而非多数）的已經实現的梦想，我們还勉强可以了解詩人的意思；可是，何以罗馬人的意志（罗馬民族实际上是以意志为主的民族，正象希腊民族是以美感为主的一样）是野蛮的呢，我們不懂。意志可以是有力的、不可摧毁的、鉄一般的（甚至还可以是鋼一般的，虽然这是一个相当庸俗的形容詞），驕傲的，不屈的；可是野蛮的（Дикий）……不，我們不懂，完全不懂！……不过，——呵，似乎我們懂了！是的，正是这样：罗馬人的意志所以变为野蛮的，因为这个字正好和偉大的（Великий）一字押上韵……宝劍的火焰是什么呢？我們又不懂了！宝劍的鋒利、重量或威力——这我們懂得，可是宝劍的火焰……請問卫护霍米亚科夫君的天才的先生們，你們是不是懂得宝劍的火焰？……

好了，这輝煌有力而富于詩意的詩句不过如此：sic transit

gloria mundi![1]

一八四四。一八四四年的俄国文学。

每一个新出现的偉大作家，都在自己祖国的語言中发掘出新的材料去表現新的意識領域。例如，在文法方面，卢梭和乔治·桑的語言几乎沒有一点区别；可是，另一方面，在对內容的关系上，他們的語言却有着怎样的区别！就这一点而言，俄国語言在普希金之后，由于萊蒙托夫而进展了一大步；它就这样不停地向前进展，直到俄国不再出現偉大的作家为止。

一八四五。B·A·瓦西列夫的文法著述。

別涅季克托夫君以五首小詩安置了自己的肖象。[2] 讓我們来看看它們，就从第一首詩开始吧。

天鵝在水中，在“尊严的美中”浮游着，它和詩人展开了非常有趣的会談。別涅季克托夫君問它：

> 白天鵝，你为什么这样
> 驕傲地在水上漫游？
> 你可是作过勇敢的业績？
> 你可是給了我們好处？

天鵝回答別涅季克托夫君說，它是“在水的晶体里閑散地享受着，”但是它并不是白白地“以世上驕傲的精神培养着的”，因

---

① 拉丁文，意即：就这样逝去了世上的虚名。

② 在俄国文学百家一書中，在每个文学家的选作之前都印有該作者的小照一幅。因此別林斯基譏諷地說到“以五首小詩安置了自己的肖象”。

为：

我游泳着我的一生，(?)
我在水里把恶意洗凈，(?)
地上的污泥沒有压上
我的自由的翅膀。
搖一搖——我就变干，
振一振翅膀——就变銀白；(?)
蒙上尘埃，我跳到浪里，
潜在水中，又一身洁凈。

讀者也許要問："游泳着我的一生"是什么意思？他或許看不出这一句的涵义；也許，他还不明白，怎样能在水里把任何一个人的、尤其是一只天鵝的恶意洗凈呢？因为后者，作为禽类，和恶意是沒有关系的，除非是能够用水洗凈的污泥。也許，讀者还会覺得后四行是可笑的，它們是有着庸俗調門的辞藻，而其中的第二行是不可解的；但是，我們劝你不要太求全責备吧，不要忘記这一切是鳥儿、是禽兽在講話，它的胡說八道比人的更值得原諒呢。

再往下面，天鵝看到：旣然别涅季克托夫君在善意地听它胡扯，并不加以拦阻，——就講起十分荒唐的話来，說什么人从来沒有听过天鵝的叫声(就是詩人們尊称为歌唱的)，因为：

人不配听
天鵝的优美的歌。

由于这种情况，它，以上提到的那只天鹅，只对着天空歌唱，而且是只在自己死前的一刻。可是，这歌唱并没有妨碍天鹅在适当的时刻安排自己的遗嘱。首先，它要把以自己的羽翼作成的"創造奇迹"的笔贈与詩人，

在世界上，象从烏云里，
从充满灵感的笔下，
洒下了声韵的电閃。

現在清楚了，为什么只有詩人們唱得优美，其他的人都唱得那么討厌：前者是用天鹅毛的笔写作，而后者都是使用鵝毛笔的。当然，假如我們不反对，好的詩人即或使用鵝毛笔，也容或写出不坏的东西来吧，不过，那还是不及使用天鹅笔的，因为有了这"創造奇迹"的武器，他就成了天鹅的"嘹亮的繼承者"了。Avis aus poètes! ① 以后，天鹅还遺言說，要把輕軟的羽毛从那浮蕩着飄忽精灵的僵冷的胸脯取下来，送給美丽的少女作枕头!! 在寂静的夜晚，少女在内心的雷雨下，便对这羽毛傾訴了热情之泪底重要的秘密，

被她的呼吸炙烤着，
这羽毛开始呼吸，
并且以輕輕的顫抖
回答狂暴的胸脯。

① 法文，意即：这是对詩人們的警告。

請想一想，一只天鵝可以作出多少好事来呵！何以如此呢？因为它搖一搖，就变干了；振一振翅膀，就变銀白了；蒙上尘埃，就赶紧跳到波浪里；潛在水中，就什么都干净俐落！因此，它才对天空歌唱，把笔贈与詩人，羽毛送給美女！以后呢，还是讓它自己对你叙述以后怎样了吧；它說得这样动人，我們还愿意再听下去：

我将消隐——在水里，
无所畏惧地滑行，
再不会看到世界的痕迹；
而在水里，在我往往
喜欢潑濺的地方，
将悄悄地映出来
天上靜謐的星光。

然而，这一切产生了什么？是什么效果、涵义、思想，——最后，什么印象会在讀者的脑中呈现呢？沒有，什么也沒有，有的不过是韵律，还有附在韵律上面的美好的图画或景色——树呵，青草呵，水呵，天鵝呵……你还要什么呢？不要老是追求意义吧，——有时候，仅仅满足于韵律也是不碍事的呵。

可是，在詩意的一刻，别涅季克托夫君的注意又被如下的事物吸住了：

值得人的恋爱、激动和呻吟的
从女人头上割下的这束发辮，
密密的，濃黑的，編成三股，

脫离了坟墓的可怕的幽暗
来到世間，几千年还一絲不紊，
同时，却有多少庄严美丽的发辮
被时間的无情的鐮刀所割乱。

必須承認，人，特別是詩人，总得思索一些什么。我毫不奇怪，別涅季克托夫君說，首飾在地下并沒有霉烂：

金子发着紅光——迷人的金属！
它誘惑了时間，收买了永恒，
永恒就把不朽的命运卖給它。

这是奇异的措辞，講到金子誘惑时間和收买永恒，仿佛时間是一个女人，而永恒是法院里的書記似的，——这种无可比拟的措辭使我們期望別涅季克托夫君有一天会說，花崗石和鉄吓走或震惊了时間和永恒，而未来的这辞句也将和現在的这句子一样：越是鏗鏘和华丽，越沒有意义。好了，金子在地下不腐烂，这不足为怪，可是，何以发辮也完好无恙？

难道她
也以轄制一切的美轄制了时間？
而貪婪的永恒带着淫蕩的笑
也从远处望着这天賜的姝丽？

一刻比一刻更严重了！永恒可以被誘惑和收买！永恒是淫蕩的！多么沒有廉耻的东西！……下文又如何？下文是象科商斯

基君那样一套陈腐的辞藻：这发辮下的眼睛颠倒过独裁者們，皇帝們，执政官們，折磨过全世界，其中飽含着光明，生命，爱情，灵魂，而且还有“不朽在欢宴着”(??!!)等等。这双眼睛在哪儿呢？

> 一个露齿而笑的骷髏静静地
> 在黄脑壳上露着两个可怕的洞。

这脑壳是哪儿来的？这就关联到“从女人头上割下来”的发辮了。請去詢問詩人們吧！問問他們到底是怎么回事吧！……

在第三首詩中，別涅季克托夫君責备了群众，应該說，他責备得很不錯，要是他不使用象“一幅广闊思潮的画布在情感的色彩下燃燒着”、“迸发火星的韵律的雷声”这类波斯隐喻和諸如此类庸俗的花腔就好了。在第四首詩中，別涅季克托夫君告訴我們，他是怎样純洁地、高尙地望着一个“苗条少女”的胸脯：

> 我好奇地欣賞这丰腴的高峰的美，
> 透明的，顫动的，两个丘阜光滑而傾斜。
> ……………………………………
> 他在自己的胸中感到了新的感情：
> 这个純洁繆斯的讚拜者，还沒有燒尽
> 这样的欲望：他要象蟒蛇一般繞住
> 美人儿，以鷹爪抓住天鵝的酥胸。

这是多么有力的，尤其是，多么优雅而高貴的形象呵！

一八四五。俄国文学百家。

如果在两重人格里有可以認为是冗长的地方，那就是，它往往有同样辞句的完全不必要的重复，例如："輪到我倒霉的一天了，就这么着，糊里糊涂輪到我倒霉的一天了……这是多么不幸啊！……这是多么恼人的不幸啊……"（三四七頁）。① 加点的字句是完全多余的，而这样的字句在这篇小說里相当的多。

一八四六。彼得堡文集。

柯尔卓夫熟悉而且热爱农民实际上的那种生活，不想粉飾或詩化它。他从这种生活本身发見了它的詩，而不是从修辞学，詩学，瞑想，或甚至从自己的幻想中把它找到，——幻想仅仅給他提供了形象来表达从現实得到的內容而已。因此，在他的詩歌里，树皮鞋、破烂的长大襟外衣、蓬乱的胡須、破旧的包脚布等都大胆地出現了，——这一切脏东西在他的笔下都变成了詩底純金。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

恰恰相反，柯尔卓夫无論在情感或表現上从沒有違反过人民性。他的情感总是深刻、强烈而有力的，甚至在它柔弱动人的地方也不流于感伤主义。在表現上他也是忠于俄国精神的。即使在他較差的詩歌里，你也不会看到一个錯誤的俄文辞句；但他最优秀的詩歌却惊人地富于俄国最高級的詩中最华丽最独創的形象。就这方面說，他的語言固然是奇妙的，却也是无法模仿的。除柯尔卓夫以外，你在哪儿、哪个人身上能找到，比如說，象在里哈屈·庫德利亚維奇的两首歌中那样的措辞和形象？除了

① 陀思妥耶夫斯基的两重人格載于1846年祖国記事二月号。

在柯尔卓夫那里，你在哪儿能看到这样的詩行：

白色的胸脯起伏着
象是藍色的小溪——
沒攪动水底的沙子呵。
臉上是火，眼里是霧……
草原暗了，晚霞在燃燒……

打谷場上沒有麦束，
粮仓里沒有一粒谷子；
在院里，在草上，
你可以象球一样打滚。
从家神的小屋里
用帚子扫出垃圾，
把小馬分牵給邻居，
当作自己的本分。

或者，看看鷹的翅膀
是否被系住了？
或者它的道路
是否被擋住了？

別約束吧，讓我任意而行，
我要再住在我意愿住的地方，
不用运气，运气就会好起来，
年青的鬈发快乐地飄揚。

为什么要看世界，
为什么心灵还渴求
要把世界游遍？

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

柯尔卓夫的思想的特殊优点在于它的純俄国的、純人民的語言。柯尔卓夫不向才能諂媚，只在必要的时候才求助于这种能力。在思想上，柯尔卓夫是一个俄国平民，他所以要高于自己的阶級，不是为了获得社会地位，借以使自己完全摆脫以前的生活領域，而是为了可以看到另一个較高的生活領域。因此，他必須使用自己阶級的概念和語言来講說他从远处看到的其他較高的概念；可是，也就因此，他对自己的思想誠恳和忠实到了天眞的程度，这构成他主要的优点。虽然柯尔卓夫的詩歌易于为我們的純朴人民所理解，但它在人民看来仍然是比民歌的詩远較为高的一派詩，这就是說，也是較高的一种概念和情感。——所以，它会大大有益于人民的倫理和美学教育。因此，这在純俄国的形象和方式中闡明着的柯尔卓夫的思想——它代表了俄国人民在从事于倫理理想发展中的第一个最高阶段——，对于平民中有才賦的天性应該是极为有益的。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

在这整篇小說《陀思妥耶夫斯基的中篇小說主妇》里，沒有一个字、一个句子是单純的，生动的：一切都是雕琢、勉强、浮夸、人为而虛假的。这是什么句子呵：奧尔登諾夫被某种无从捉摸的甜蜜而固执的感情鞭打着；他走过一家机智的棺材鋪；他把自

己心爱的人叫作小鴿子，問她是从哪个天空飞到他这天空里来的；可是，够了，我們恐怕把这篇小說的奇特的句子再征引下去，——那就沒有完了。这算是什么呢？奇怪的东西！不可解的东西！……

一八四八。一八四七年俄国文学一瞥。第二篇。

七 作家和讀者

文学不能沒有讀者群而存在，正象讀者群不能沒有文学而存在一样：这是一个无可爭辯的事实，和二乘二等于四那样可敬的眞理相同。可是，我們有沒有讀者群？……在解决这个問題以前，我們首先得規定，什么是讀者群。如果这个辞語是指一定数目的讀書和購書的人，那么，自然，我們是有讀者群的，尽管在整个人口中比重不大；这正象是如果“文学”一詞应該指一定数量的印刷書籍的話，那我們是有文学的，尽管不够多。外省的居民——他們，当然，是可敬的人們——到彼得堡或莫斯科来办事的时候，除了購买一些更重要的物品給太太和儿女們作为礼品以外，也还买書；在馬卡列夫市場上，在作着每年一度的采購，如买茶叶呵，咖啡呵，糖呵，以及其他家庭日用品的时候，他們也备办書籍。我們的杂志找到了訂戶，甚至为数很多：有一个杂志，据說，一度——很早以前了——有过将近五千个訂戶呢。因此，我們是有讀者群的！……可是，有些人却以“讀者群”指那在文学里意識到自己的另一部分人，他們在書写类的作品里发見了自己独特的精神和独特的生活。根据这种意見，——我們也是它的支持者，——讀者群和他們的作家是有着生动的关联的：后者是生产者，前者是消費者；后者是演員，前者是以自己的共鳴和热情奖励演員的观众。文学是他們的珍宝、財富：他們評判着文学作品，賦予它們以价值，既不把渺小平庸的作者提高，也

不使真正的才能淹沒无聞。在讀者群看来，閱讀文学作品不是摆脫生活扰攘的憩息，不是在丰美的一餐以后、拿着一杯咖啡、坐在柔軟的安乐椅中的甜蜜的困頓，——不，在他們，閱讀文学作品是 res publica，一桩公共的事情，重大的事情，是崇高的精神快乐和蓬勃热情的源泉。尽管讀者群是由无数人构成的，他們却是一个統一体，有历史地发展着的、活的、一致的个性，有特定的傾向，兴趣和对事物的看法。因此，讀者群把文学看作是**自己的**，和自己骨肉相連，而不是外来的、偶然塞过来的一堆書籍和杂志。只要有了讀者群，作家一定会表現出发自人民的世界观的人民的內容，讀者群就以自己的关心、自己的热情或不滿的表示来指出：这个或那个作家在他的創作中以怎样的程度达到了这个崇高的目标。只要是有讀者群，就有明确表示出来的社会輿論，就有直截了当的批評，把小麦从莠草区别开来，并对庸劣无才或者招摇撞騙予以斥責。讀者群是文学的最高法庭、最高裁判。

一八四〇。一八四〇年的俄国文学。

只要有了讀者群，“文学家”和“批評家”这两个名詞就有一定的意义，不是任何只凭想望的人都可以拥有的，只有功勛和劳績才能贏得它們。

一八四〇。一八四〇年的俄国文学。

在口头文学的領域里，沒有著称的名字，因为口头文学的作者永远是人民。沒有人知道是誰創作朴素而天眞的民歌的，那里面如此鮮明而不雕琢地反映了年青的民族或部落的內在和外在生活。幼年期的民族也不想知道自己最初的詩人的名字，正象詩

人不想把自己的名字保留到后世一样。在这时期里，詩是本能的要求，而不是为人效力：一个人想歌唱，——于是他唱起来，完全沒有想到自己是——一个詩人。这种歌世世相傳，代代相傳；它随着时代有所改变：有时人們把它截短，有时添长，有时改写、有时把它和别的歌凑在一起，有时用别的歌来补充它：于是从歌形成了叙事詩，这是只有人民才称得起是它的作者的。因此，很明显，为什么当文献家关心到詩作品的时候，沒有把它們作者的名字留傳下来，以致我們不知道尼泊龙歌①和其他同类詩的作者的名字。至于文学，那就是另一回事了：从事于文学活动的不是人民，而是各别的人，他以自己的心智活动表达民族精神的各个方面。个性在文学里具有充分的权利，文学的各个时代总是以人的名字划分着。文学形成了心智活动的一个特别的、独立的領域，它的存在和权利是为整个社会所承認的。文学永远依賴着公众，它从社会輿論得到自己的肯定地位。它不仅仅存在于隐士或避世的学者的孤灯之下，还公开地存在于光天化日底下。它不仅仅維持在象一种秘密社团似的一圈崇拜者或少数愛好者的关注上面，它还必得受到整个民族、至少是代表这一民族的有教养的阶层的注意。文学是整个社会的財产，社会通过它，在自觉的艺术的形式中，重又感受到那由于它自己的直接存在而引起的一切。社会在文学里看到自己被提升到理想的、被带进意識界里的現实生活。因此，通常喚作文学时代或时期的文学发展阶段，反映一个民族的历史发展阶段，——在这种情形下，文学說明了民族的政治历史，正象历史說明着文学一样。例如，法国十八世紀的历史首先就是包括在法国这一时代的文学之中

① 尼泊龙歌是十三世紀初的德国民間叙事詩。

的。

一八四一。"文学"一詞的概括的意义。

文学，就这一詞的精确含义而言，应該指在一个民族的理智和幻想的文字創作中、被历史地表現出来的民族意識；——而且，既然这种意識是一个民族生活的最高表現，那么，文学也就应該是公共的財产，一种对大家同样关切、被大家同样注意、为大家同样理解的东西。一句話，文学对于人民，应該又是戏台，又是在台上演出的戏；而人民对于文学，应該是专心看戏的观众。讓我們重复一遍說，为了这，最好的媒介是書籍的印刷，——可是，尽管如此，就公众性而言，古希腊文学比近代任何国家的文学——連法国包括在內——几乎更接近我們的定义，尽管希腊人是不知有印刷术的。希腊人的生活，无論在政治、国事、社会、宗教、艺术或学术方面，即使在沒有書籍印刷的情况下，也是极为普遍的，以致在近世如此推崇的書籍印刷，也許反倒違背了希腊人的公开性的精神与特色呢。希腊詩人的作品虽然也存在于書写的文字中，但是希腊人所傾心的仍旧是生动的口述而非死板的文字，他們爱听甚于爱讀。

一八四一。"文学"一詞的概括的意义。

在《陀思妥耶夫斯基的》两重人格里，还有一个重要的缺点：就是它的奇幻的色彩。在我們今天，奇幻的事物只能出現在精神病院，而不是在文学里，它是医生而非詩人的职責。由于这种种理由，欣賞两重人格的只是少数的艺术鑒賞家；对于他們，文学作品不仅是欣賞的对象，也是研究的对象。但讀者群不是由鑒賞家构成的，必須有一般的、只讀自己直接喜欢的东西的讀

者．他們不去思索为什么这使他們喜欢，而一旦它使他們厌倦时，就立刻把書合上，也說不出那不合胃口的緣故。为鉴識家所喜欢的而为大多数人所不喜欢的作品可能有它自己的优点；可是眞正好的作品必然是为双方都喜欢的，或者至少是为前者所喜欢、也为后者所閱讀的东西：果戈理就不會为大家都喜欢，可是大家仍旧在讀他。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

八 文学批評

别林斯基以和藹的謙虛和同情的温暖来鼓励他認为有才能的新进作家，扶助他們最初的进展；可是，对他們往后的創作他就严格起来，无情地指出他們的缺点，以一視同仁的公正态度駁斥或者贊揚。

И·С·屠格涅夫。回忆别林斯基。

……批評的任务和对詩人作品的眞正評价，应該具有两个目的：一是确定所分析的作品的性質，一是指出这些作品使其作者在文学代表者圈子中所占据的地位。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

因此，在我看来，批評家应該解决的首要問題是——这篇作品确是优美的嗎？这个作者确是詩人嗎？如果这个問題得到解决，对作品的性質和重要性自然而然就有了解答。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

我衷心同情任何高貴的事业，并且要尽我的棉薄之力去助长祖国文学的成功；但是，我愿意充分保留我的意見的自由，絕不肯为了任何緣故，使自己受制于任何个人的或生活上的关联。

一八三七。給А·А·克拉耶夫斯基的一封信。

……在我看来，說你所不想說的話，用自己的信念投机，这不仅不如沉默和忍受貧困，甚至不如干干净淨地死掉。

一八三七。給A·A·克拉耶夫斯基的一封信。

除了不相信德国人外，还不要相信两个人——米歇里·巴枯宁和卡特科夫。不要相信前者，因为自然沒有賦予他美学情感，他是用脑子去感受艺术，而沒有心灵的参与，而这，几乎比用脚去理解艺术还更坏。

一八四〇。給B·II·鮑特金的信。

批評底职責不是証明某某作品是否为詩的或非詩的：这类問題不是由批評底証明、而是由讀者的直接感覚所决定的；批評底职責不在于指出某一作品的詩的成就，而是要指出它的詩的成就的程度，它的思想、丰滿和完整来。

一八四一。論人民的詩。

有两种說出新的眞理的方法。一种是模棱两可的，仿佛不想違背公众的意見，暗示多于肯定；其中的眞理只能为少数人所理解，而对于群众，則是用謙虛的句子如：如果我們敢于这样想，如果容許我們这样說，如果我們是不錯的話等等隐蔽起来。另一种說出眞理的方法是率直而尖銳的，說話的人以眞理傳播者的身分出現，完全忘了自己，极端蔑視怯懦的保留和模棱两可的暗示，因为这种話使每一方都可以引为己用，其中显然有討好双方的卑劣的愿望。“誰不贊成我，就是反对我，”——这是喜欢率直而大胆地說出眞理、只关心于眞理、不管别人对自己怎样講

的人們的座右銘……批評底目标既然是眞理，批評也就常常有两种：模棱两可的和率直的。一个偉大的才能出現了，群众还不認識他的偉大，因为他的名字还不曾常常被提起过，——于是模棱两可的批評用最謹愼的辞句向"最可敬的讀者們"报导說：一个具有卓越才賦的人出現了，他，自然，还沒有象为輿論已經肯定的甲、乙、丙等君那样高度的天才，可是，尽管不能和他們媲美，也仍旧有資格引起大家的注意；它又順便提到，甲、乙、丙等君的天才的意义虽然无可置疑，可是他們也不无缺点，因为"在太阳和月亮上面也是有黑点"的；順便又征引新作家的文章，对于作家本人不贊一辞，也不肯定地断言引文的优点，可是却以頌揚的口气談着它，讓这篇模棱两可的批評底背面思想透露給极少数的人，意思是新作家高于甲、乙、丙等君的所有天才，而群众也欣然同意于这篇模棱两可的批評，認为新作家很可能不是沒有才能的，随后便忘記了新作家，也忘記了这模棱两可的批評，又去崇拜善良的群众早已記得烂熟的那些天才的名字。我們不知道这样的批評裨益到什么程度。即或我們認为，也許，它是有益处的，可是既然人不能改变自己的天性，那么，我們得承認，我們也不能克服我們对于模棱两可的批評的厌恶，就象我們厌恶一切模棱两可的东西，厌恶有些人由于渺小的自尊心，不愿意在眞理底辨識上居于人后，可是又害怕若果表示比别人知道得多，就会損伤很多人的渺小的自尊心，于是便局限于謙恭而善意地討好双方。……率直而大胆的批評却不是这样：当它在青年作者的第一部作品里看到尙未成形的、还不能为大家覺察到的一种巨大的力量时，它就为这偉大的現象而欢欣鼓舞，率直地宣称它是搖籃中的赫久里斯，能以幼小的手有力地扼死偏心的或淺陋无远見的批評家們所庇护的好嫉妒的小才們……于是文坛上

的一伙人和公众，都会对这可怜的“率直的”批評嗤之以鼻。可是，在这嘲笑和戏謔里却沒有平和之气，沒有安心的欢笑；相反地，其中有一种不安和无力的焦虑，充满着敌意和憎恨。这是不难理解的：“率直的批評”并不以宣告新作家的前程远大为满足；不，在这种时机上，它会以自己特有的爽直表示：甲、乙、丙君等輩甚至从来也不是什么才能卓著的先生們；他們的声誉不过建立在輿論的幼稚上面，又由于輿論的懶惰的停滞，由于习惯以及其他純外在的原因而維持下来；其中一个人高倨于以矯揉造作的感情和浮夸囂張的辞句构成的高蹺上面，用幼稚的虛构来誹謗現实；另一个人堕入相反的极端，用污泥涂满自己粗糙的图画，杂以外省的幽默；还有第三个、第四个、第五个，如此类推……就这样展开了旧意見和新意見的斗爭，成見、激情、偏見和眞理之間的斗爭(这是“率直的批評”最常遇到、而他也最不想与聞的一种斗爭)……

一八四二。乞乞科夫的經历或死魂灵。

分析和研究的精神是我們时代的精神。現在，一切都得听从批評，連批評本身也包括在內。我們这时代不无条件地接受任何东西，不相信权威，推翻了傳統；然而，它并不是本于前一世紀的精神和命意这样来作的，前一世紀几乎直到它的末叶，只会破坏而不会建設；与此相反，我們的时代却渴望信念，对眞理如飢如渴地追寻着。

一八四二。关于批評的話。

很多人把批評理解为或是誹謗所見到的現象，或是把現象中喜好和不喜好的东西区別开来，——这是关于批評的最鄙陋

的見解！在个人的喜好、信念和直覺上面，不可能肯定或否定任何东西：判断需要理性，不需要个人，个人应該代表人类的理性，而不是代表自己去判断的。这样的說法："我喜欢它，我不喜欢它"在論及食物、酒、跑馬和猎犬等等的时候，也許有它的分量；在这儿，它甚至可以有它自己的权威。但是，如果問題是关于历史現象、科学、艺术、道德，——那么，任何所謂我，只基于自己的感覺和意見、武断而毫无根据地判断着的我，会令人想起精神病院里的不幸的病人，他头戴着紙作的王冠，庄严而成績卓著地治理着假想的人民，判处死刑或寬赦，宣战或媾和，好在沒有人会干涉他这种天眞的举动。批評——这意味着要在各别的現象里去探寻并显示該現象所据以出現的一般的精神法則，并且要确定个别現象和它的理想之間的生动的、有机的关系密切到什么程度。有些現象在个体中充分表現了一般，在具体中充分表現了理想，也有些現象只在一定的程度上表現出这种个体和一般的統一，还有些現象只是仿佛有这种統一，实則是沒有的；因此，批評就不能只是无条件地責难，或只是夸奖一些、再責备一些，有时应該是只限于贊揚的。在我們这儿，在罗斯，特别是批評，在大众的眼目中变成了这样一种概念：批評——在很多人看来就是辱罵，批評文字和檄文是一回事情。此外，有人把諷刺和誣蔑性的文章叫作批評；在外省，在社会的中間阶层里，人們則把物議、流言和誹謗叫作批評。这样地理解批評，就等于把司法和控告混淆起来，却忘了公理。同样，批評也不能仅仅限于艺术，虽然它的名字比較常常用在艺术方面。Критика（批評）源于希腊文的一个字，意指"判断"；因而在广泛的意义上說，批評就是判断。所以，不仅有对于艺术和文学作品的批評，也有对科学、历史、道德等等事項的批評。例如，路德①是針对天主教的批評

家，犹如鮑修艾是历史的批評家，伏尔泰是封建欧洲的批評家一样。

批評永远是和它所批評的現象相适应的；因此，批評是現实底意識。举例說，布阿罗②、巴特、拉加尔普③的作品是什么呢？那是对高乃依、拉辛、莫里哀、拉封登的作品中直接（作为現象，作为現实）反映出来的东西底清楚的意識。这儿并不是艺术促成批評或批評促成艺术，而是两者都发自时代的一种普遍精神。两者同样是时代底意識；不过批評是哲学的意識，艺术是直接的意識而已。两者有同一个内容；差别只在形式上面。批評的重要性就包括在这种情况里，特别是对于我們这时代，这主要是思考和判断的、从而也是批評的时代。时代精神在我們今天的批評里，比在任何其他方面都表現得更清晰。我們今天的艺术是什么？——是社会的評論和分析，从而也就是批評。現在，思考的因素甚至和艺术的因素融和在一起了，——对于我們时代来說，如果一篇艺术作品只是为了描写生活而描写生活，沒有任何强有力的、发自时代的主导思想的主观冲动，如果它不是痛苦的哀号或热情的贊美，既不是問題的提出，也不是問題的回答，那么，这篇作品便是死的。这样看来，說批評是現代文化界的独裁女皇，还有什么奇怪呢？如今，关于偉大作品的評論，其重要性不在偉大作品本身之下。无論你关于偉大作品怎样說，或說些什么，——請相信吧，它就会很快地被閱讀，激起热情、智力、談論。也不可能不如此：对于我們，只是欣賞还不够，——我們还想求知；沒有智識，我們就談不到欣賞。假如有人說，某某作品

① 路德（1483—1546）：德国宗教改革运动的著名活动家。

② 布阿罗（1636—1711）：法国詩人和古典主义理論家。

③ 拉加尔普（1739—1803）：法国剧作家和古典主义理論家。

使他很兴奋，可是却不能解释这种快感，追究不出快感的原因何在，这种人就是自欺欺人。由不能理解的艺术作品所引起的兴奋是痛苦的兴奋。现在，这不仅表现在个别的人身上，也表现在群众之中。

一八四二。关于批評的話。……A·尼基金科。第一篇。

这位善于辞令的演說家当談到作为演說的主要对象的批評本身时，他把批評分为三类：个人的，分析的，哲学的或者主要是艺术的。

我們感覺，个人的批評，照論者所給它的涵义来看，既不是类，也不是型，只不过是批評的濫用。个人的批評可以分为两种——眞摯的和偏見的。前者往往贏得人的注意。它出自这样一些批評家，他們不明当代艺术理論的状况，也不知道艺术和社会的关系，可是仍旧本諸自己的看法、直感和兴趣，說一些自己的話。这是善意而愚昧的批評，它以为世界是从它开始的，它以前便是什么都沒有。假如这种批評家有天賦的、尽管是不发达的智力，也有感情和心灵的話，——在他的批評里或可遇到常識和热情的閃爍，不过混杂了很多似是而非之論，很多久已冷淡的理由和忘掉的幻象（因为一切以自己为出发点的人是不能說出新幻象来的）；一切在他是不明确的、含混的。这种批評家往往在多产而煩瑣的一伙杂感家中可以遇到，他們由于无知而痲痹了的才能引起人的眞摯的怜憫。假如这种基于个人信念的批評家，不但无知，而且是一个肤淺的人，——那就快把他領到报紙杂感家的一伙里去吧，在那儿，偉大的作家們正在从文法和刊誤上面来发議論，而且，請看在一切神圣事物的面上，把他們的話多多使用在酒店和糖果店、刀劍商和淨水机器的广告上面吧。

这是文坛上的微菌，不屑于一提的①……

在論及个人的批評时，这位演說家专指怀有个人偏見的批評，他有力地、生动地、但却以过于空泛的特征把这种批評刻画了出来——这，自然，是由于庆祝会的官方性质，使演說不能透露任何可以供作暗示或引用的东西。如果我們把善意的、真摯的个人批評的騎士們，当他們以肤淺无知为自己特色的时候，喚作微菌，那么，怀有偏見的个人批評的勇士們，就可以称为文坛上的蝗虫。②这种批評家越是聪明，对于尚未确立起来的社会趣味就越有害：因为这种批評家在文学上的厚顏无耻是沒有边际的，他可以不受斥責地揶揄公众，告訴公众說，智力"欺騙"了人类，美德是有益的偏見，而苏格拉底則是一个以自己想象的精灵"欺騙"了希腊人的狡猾的騙子；他可以一面对公众頌揚中庸，一面却以无耻的謊言贬低真正的才能，或者講着自己的才能与德性，非議自己的敌人为无知、恶毒和愚蠢，等等。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金科。第一篇。

……的确，分析的批評，用那位演說家給它的称呼，或者象法国和德国称呼它的那样——历史的批評，是必要的。特別在今天，当我們的世紀有了肯定的历史傾向的时候，忽略这种批評就意味着扼杀了艺术，或者更貼切地說，把批評庸俗化起来。每件艺术作品必須一成不变地和时代、和当时的历史关联起来，从艺术家和社会的关系上面去考察；研究艺术家的生活及性格等等也常常有助于理解他的創作。但另一方面，也不能将艺术本身的美学要求置于不顧。我們还要說，确定作品的美学上的优劣

① 指布尔加林。

② 这以下，别林斯基講的是森珂夫斯基。

程度，应該是批評家的第一步工作。当一部作品經不住美学分析的时候，也就不值得对它作历史的批評了；因为如果一部艺术作品缺乏迫切的历史内容，如果其中是以艺术本身为目的的話，——那它还可以具有相对的、尽管是片面的优点；可是，假如它只有生动的当代的旨趣，却沒有創造和自由的灵感的印記，那么，它就絕沒有任何价值，其中生动的旨趣既然是强制表現在与它格格不入的形式里，也成了荒唐无稽的东西。由此可見，把批評分为不同的种类是沒有意义的，最好是只承認一种批評，讓这种批評来判断艺术所表現出来的現实中的一切因素和方面。只是历史的而非美学的批評，或者反过来，只是美学的而非历史的批評，这就是片面的，从而也是錯誤的。批評应該是整个的，其中見解的多面性应該出自一个共同的源流，一个系統，一种艺术的观点。这将是我們現代的批評，在这里面，多种复杂的因素并不象以前似地，导向細节和局部，而是导向一致性和整体性。至于"分析的"这个字，它源自 Анализ（分析）一字，意指拆开、解剖，这是无論什么样的批評——历史的或艺术的——都是必有的特点。

一八四二。关于批評的話。

有过一个时期，对于各别詩句的評語构成了俄国的批評。"多么和諧的詩句啊！詩人在使用形声字上面多么成功啊：在这一句詩里，可以听到雷的轟鳴和风的怒吼！可是下面一句音調不佳，使人听来不舒服，并且在否定小品詞 Не（不）之后，用了第四格而非第二格。在这一句詩里，重音音符不对了，短尾字太多了些；当然，写詩的人們是可以有詩底自由的，不过也得有一个限度。呵，这句詩多么卓越地表現了牧女的溫柔、她的答話是多么单純无邪！"在那美好的往昔，我們严刻的批評家們就如此

或类乎如此地批評着詩人。从本世紀的二十年代起，批評的方法开始不同了。代替哲理的、文法的和声韵的按語，代替断章取义地对个别詩句的褒或貶，人們开始对一篇詩作品的各别部分作美学的評論說：这一个性格是一以貫之的，那一个則不是；这一处的戏剧性或抒情性美妙动人，而那一处显得薄弱，等等。这种批評是进了一大步；不过，现在它也已經不再令人滿意。如今所要求于批評的是，不要陶醉于局部，应該对艺术作品整体进行評价，剖开作品的思想，指出这个思想和它的表現处于怎样的关系，形式的美在什么程度上体現了思想的真实性，思想的真实性又在什么程度上助成了形式的美。假如問題是关于一个詩人的全部詩創作的話，那就要求現代的批評不要作类似下面的这种呼号："某君的这篇哀歌多么富于心灵和感情呵！他这篇頌詩多么深刻而有力呵！他的叙事詩充滿了怎样惊心动魄的情景！他的戏剧中的性格多么真实地一貫！"不，对于現代批評所要求的是，它須在詩人的作品中剖解并指出他的精神，从作品中找出主宰詩人一生及一生思想的主导思想，把他内在的瞑想和他的真情宣示并明白地解說出来。

一八四二。巴拉廷斯基的詩。

一个詩人的作品越是多种多样，批評就越应該致力于确定那些作品彼此之間相对的优点。在这种情况下，批評必須考虑：詩人的哪些作品为他的同时代人所喜欢，哪些作品是为他們特别推崇的；还有，哪些作品是詩人自己特别重視的，或者主要基于哪些作品他对艺术作出了自己的貢献。可是，批評所以要获知这些情况，并根据他們作出自己的判断来，这是只有当这些情况不違反用以衡量一切詩作品的优点（就是說它們的真摯性）的最高

准則的时候才允許的。有时候，詩人本于自己时代的精神，特別重視他的一些冰冷枯燥的、只有理性而无情感和幻想活跃其中的作品。这种情形也习見于詩人同时代人的看法上。經常是作品的內容或主題使他們患了这种錯覚。他們沒有想到，詩的主題尽管重要，偉大，甚至神圣，那篇詩仍旧可能是很坏的詩。

一八四三。杰尔查文的作品。第二篇。

当社会产生了新的要求，当社会的性質改变了，新的思想占据着它的头脑，由于动蕩的社会生活的一切因素的汇合而产生的新的忧郁和希望激动着心灵，——在这种时际，所有的人都开始感覚，普希金固然无論現在和将来都不会丧失他作为偉大詩人的意义，可是，他仍旧是一个自己时代的詩人，而那个时代已經过去了，那个时代已經被另一个时代所代替，在这另一个时代里，人們已經有着不同的憧憬、想法和要求了。由于这，普希金在他的后代人眼中看来，已經具有两重面貌：不管他过去是怎样，对于現在和将来，他已經不是一个絕对偉大的詩人了，而是一个具备絕对优点和时代优点的詩人，有着艺术的意义和历史的意义，——一句話，他已經是这样的一个詩人，仅仅在一方面属于現在和将来，能或多或少地滿足現在和将来的人們，而在另一方面，就是在那較大的、更有意义的一方面来說，他充分滿足过自己的时代，那时代是他充分表現过的，可是对于我們——那时代已經过去了。的确，普希金是属于那些創造的天才、那些偉大的历史天性之中的，可以一面为現在工作，一面預見将来，因此不能仅仅属于过去；可是，健全的批評底任务也同样在于此：它应該不仅为現在，也为将来确定詩人的意义，确定他的历史的和絕对艺术的意义。不过，这一任务往往不能靠純智慧来

解决；它的解决必須是社会历史进展的结果。越是高級的現象，越富于生命，而越是富于生命的現象，对它的認識就越得依靠生活本身的运动和进展。幸运的是，为了贊揚普希金和証明他的偉大，我們可以說，在他出現于詩坛的时候，他不仅遇到輕率的热狂所发的絕对的贊揚，也遇到了这样一些人的冷酷的指責：他們在他的詩的声誉中看出旧的文学概念的死亡，以及自己精神的同归于尽，——我們可以說，这种急躁的頌揚和責难的評語，无論在他生前或死后，都沒有停歇过一刻，他的每篇新作都成了公众和文坛上权威的法官們爭吵的症結。現在，这种吵鬧声是平息下来了；这表示普希金已經有了自己的后代人，因为这种意見上的激忿的爭吵，只有当同时代人討論到近在咫尺的論題时才会存在，由于这些論題太迫近了，以致他們沒有力量看得清楚而完全。当代人的裁判往往是偏頗的；不过那偏頗往往有它自己合情合理的原由，要解釋这原由也是眞正的批評的一个任务。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

自然，在我們注視祖国的文学进程的时候，我們往往得在过去情况中去追寻現在情况的原由，看出現象之間的历史的联系来。我們对普希金越是多加思考，越会深刻地看到他和过去以及現在的俄国文学之間的活的联系，而且相信，評論普希金就意味着評論整个俄国文学：因为正象普希金以前的俄国作家們解釋了普希金的存在一样，他也解釋了他以后的作家們的存在。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

可是，批評底職責完全不在于宣告一个作家是偉大的才能

或天才：这是社会舆論、而不是批評的責任。批評的責任是——通过分析，把社会輿論引向自覺，指出才能或天才的意义，确定那构成他的作品的独特性质的、使他得以丰富祖国文学和社会生活的生气勃勃的因素。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

抱着批評的态度来評价象普希金这样一个詩人——这是非同小可的工作，尤其是，关于他，过去虽然費过不少笔墨，正确的叙述却不多。人們經常贊叹于他的个别的章句和部分，或是非难他的个别的缺点，——因此，描述普希金的詩的特色，确定他作为俄国詩人的意义，指出他对于同时代和后代人們的影响，他和他以前及以后的詩人們的历史联系，——这意味着从事于一件嶄新的工作。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第四篇。

在我們着手研究普希金的那些具有独創性的作品以前，我們認为有必要說明我們对于批評的一般看法。直到現在，在俄国文学里存在着两种批評方法。第一种方法是挑出作品的局部的优点和缺点，往往从作品里征引它精彩的或拙劣的章句，予以贊揚或非議，可是对于整个作品、对于作品的精神和思想却一点也沒有加以注意。卡拉姆辛和馬卡洛夫——前者以他对鮑格旦諾維奇作品的选輯，后者以其对德米特利耶夫作品的选輯——使俄国文学認識到了这种方法。显然，这种方法是肤淺而煩瑣的，甚至是錯誤的，因为假如批評只着眼于詩作品的各别部分而不把各部分关联到整体去，那么，鉴于个人趣味的武断，就必然会把好的看成坏的，坏的看成好的。类似这样的批評只能在文体

論的时代，当人們只从語言和文体上面去观察作品、贊叹于佳句、精采的詩行和巧妙的形声等等的时候才存在的。如今，这类批評变得很容易，因为要想把好的詩句从坏的或普通的詩句挑选出来，現在无須太多高尙的趣味，只要有素养和文学的敏感就够了。不过，既然世間的一切都是从头开始的，这种批評在它自己的时代也曾是必要的、良好的，而何况在那个时代，并不是任何人都能把它弄得好，作得好的只有那些具备智慧、才能和修养的人們。俄国批評随着梅尔兹列亚科夫开始了新的时期：他不忙于評論各别的詩行和章句，而是研究情节和整个作品的布局，談論那包括在一个作家的一切創作之中的作家精神。对于俄国批評，这是有意义的一步进展，尤其是梅尔兹列亚科夫以热情、說理和出色的雄辯置于他的批評中。可是，尽管如此，他的批評是沒有成果的，因为沒有时代性：他把批評建立在巴特、布雷尔、拉加尔普、艾申布尔格①等人身上，而这些人不到五年，便已經在俄国本土上过时了。从二十年代起，俄国批評开始号召要有哲学和严肃的見解。它已經不再贊叹于成功的形声辞句、美丽的詩行或巧妙的文辞了，而是开始講着人民性、时代的要求、浪漫主义以及諸如此类从未听說过的新鮮事物。这对于俄国批評也是重要的一步进展，因为，即使批評界对这以陌生的口音复述着的要求还理解得模糊不清，但是，俄国批評却因此而成了对文学上伪古典主义傾向的充滿生气的反抗。此外，它还摧毁了文学界那些死气沉沉、以名字代替了思想的权威底屏障。例如，尽管梅尔兹列亚科夫有怎样的聪明才智、学識和教养，他还是眞誠地認为赫拉斯科夫、苏瑪罗科夫和彼得罗夫是偉大的詩人呢。而浪漫

① 巴特，德国十八世紀的艺术理論家。拉加尔普（1740—1803）：法国批評家。艾申布尔格(1743—1820)：德国文学史家。布雷尔不詳。

主义批評却敢于首先在这些作家身上說出眞理来，并且将他們泥塑的偶象推下宝座，以致在今天，这些偶象都倒塌了；他們原来不是青銅，不是大理石，而是泥土！自然，正象梅尔兹列亚科夫的伪古典主义的批評，由于其陈腐迟鈍，不能辨别眞实的詩人杰尔查文和詞藻詩人罗蒙諾索夫的不同，巨大的詩人杰尔查文和平庸的詩作者苏瑪罗科夫①、彼得罗夫②与赫拉斯科夫③的不同，富于独創才能的馮維辛和冷峻的、轉借异邦灵感的克尼亚式宁的不同、人民的天才寓言家克雷洛夫和富于才气的拉封登寓言翻譯者和模仿者德米特利耶夫的不同一样，自居为浪漫主义的批評由于自己年青气盛和暴躁，也不能看出在普希金和追随他的灿烂的、甚至毫不灿烂的大小才能等之間的无限的区别来；后者和前者一样，在短短的期間内，制造了很多瓷的和洋磁的小小雕象去代替那些巨大的泥菩薩。可是，尽管如此，浪漫主义批評却把才智及幻想从权威和严謹条例底削足适履的限制之下解放出来，賦予了他們广大的天地。浪漫主义批評的富于生命力，可以由下面一个事实得到最好的証明，就是：它繼續了将近十年，并且从而誕生了另一种更严格的、虽然不是更肯定和明确的批評。在三十年代之間，特别在这以后，俄国批評开始講着另一种腔調和語言。它更頑固地要求哲学观点；順便或不順便地，它开始征引不仅仅是讓·保尔·里希特、席勒、康德和謝林，而且征引着柏拉图，談起美学理論来，对于普希金和他的詩派則

---

① 苏瑪罗科夫（1717—1788）：俄国作家，俄国著名的古典主义者代表之一。

② 彼得罗夫（1736—1799）：俄国詩人。

③ 赫拉斯科夫（1733—1807）：俄国作家，古典主义的代表。

汹汹地反责！① 甚至几年以来都在宣称普希金是北方的拜倫（仿佛英国的拜倫不是生于北欧，而是长在南方似的）和当代人类代表的浪漫主义批評也背叛了普希金，說他缺乏严肃的見解，落在时代后面了。② ……尽管这一事实有其可笑的一面，却不能不承認这是前进的一大步，不能不同意于这种严正的要求。可笑之处是在于这一要求底模糊和薄弱，同时却以如此严峻、如此教授般的庄重口吻提了出来。

于是，人們期待于詩人的，不是他的天性和时代要求所加于他的使命，而是要他去証实批評家先生們所規划的理論，——假如詩人的作品不是正好符合批評家的理論格局的話，批評家就要拖住作品的脚往外拉长，或者就把脚鋸短（甚至把头砍去，看情况而定），不然就終于宣称詩人是渺不足道的，沒有严肃的見解，落在时代后面了。例如，三十年代有一位"渊博"的批評家把普希金和拜倫相比較：他发見普希金叙事詩的主人公和拜倫叙事詩的主人公比較起来，有如小鬼之于撒旦一样，于是普希金什么都不行了。这位渊博的批評家从来沒有想到，普希金沒有学拜倫，就象拜倫沒有学荷馬一样，普希金应該作为普希金、而不作为拜倫来观察。这位渊博的批評家为拜倫叙事詩形式的表面近似所欺蒙，全不曾想到在普希金和拜倫之間，在才能的傾向与精神上面沒有一点共同的地方，从而在这里去作任何比較都是不适当的。还有一位不是渊博的、但却有着严肃見解的批評家宣称，普希金所以失寵，因为他不合时宜了，就是說不合于批評家的模糊而不确定的理論了。在这以后，終于很快地出現了第三

---

① 納杰日金在1828—1829年間，在歐洲导報上发表了一系列杂文反对浪漫主义。

② 波列沃依在莫斯科电訊上发表过这种議論。

个批評家，①他是博学的，无論談到哪一个俄国詩人，都必和那些与俄国詩人沒有而且也不可能有一点共同之处的意大利詩人作比較。因此，假如伪古典主义批評之所以錯誤，是由于只依据古老的权威，一点也不理会新的現象和事物；而自居于浪漫主义的批評之所以薄弱，是由于来不及認識新的权威，或認識得太肤淺，只捕风捉影而不研究；——那么，三十年代的批評之所以沒有基础，是因为它和很多理論及典范有了太多折衷的認識的緣故。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

至于我們，我們評价文学作品的时候，首先是看作品的执行(Выполнение)如何，以后再看內容、主題和目的。特别是当两部作品在执行上面都同样好的时候，应該注意到后者，以便决定作品的相对价值。所以，对于我們，克雷洛夫的最优秀的寓言之一胜过奥澤洛夫②的所有悲剧，尽管这些悲剧有其自己的优点；可是，克雷洛夫的最优秀的寓言却不能在重要性上和——举例說——普希金的奥涅金相比；在这儿，奥涅金的优越使它和寓言之間有着巨大的难以衡量的差别，——这种差别不在于形式，或者更确切地說，不在于执行上面，而是在內容和主題上面。

一八四五。彼得堡的生理学。第二部。

我們的文学已經渡过了它的充满贊揚和无意識叫喊的热狂沉醉的时期。現在，人們要求批評家平和地、清醒地說出他怎样理解一篇詩作品；至于他从其中所获得的兴奋和快乐，却沒有人

① 指类似納杰日金、波列沃依和歇維辽夫这样的批評家。

② 奥澤洛夫(1769—1816)：俄国作家，剧作家。

想要知道：那不过是他私自的事情罢了。

一八四六。彼得堡文集。

……只想和詩人及其作品打交道的純美学的批評，既不注意詩人是在何时何地写作的，也不管那促使他走上詩坛并对他的詩創作发生影响的一些境况，——現在，这种批評已經丧失了任何威信，变为无能为力了。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

譯后記

本書是从俄国作家論文学著作（一九五四年出版）中关于别林斯基的部分譯出来的。在一九三九年，苏联还出版过俄国作家論文学一書，俄国作家論文学著作在性质上和前一本書有所不同，它在范圍上是更紧縮的，目的是更实际的，編者在序言中有一段話解釋說："……我們的选集不要求、而且也不可能要求全面，更不想以勾勒出过去作家們的文学及美学見解的整幅图画为己任；对于这，只有一条途徑——就是去研究每个作家的全部遺产，包括他的艺术作品、論文和書信等等在内。我們这个选集的目的在于使讀者看到俄国作家关于文学著作的立論的深刻与丰富，从而鼓舞他将来从事于原作的全部研究。自然，对于文学有热烈兴趣的讀者会这样作的，但也有一些讀者会把这种摘录性的选集作为認識某些問題的极限，或者把它当作类書，以备无須自己費事、从中征引現成的章句之用。"

本書的用意大致如此。它的优点一方面是扼要地将别林斯基的文学及美学思想介紹出来，省得一般讀者去讀字数三四十倍之多的别林斯基全集；另一方面，它将别林斯基的重要見解按照文艺学上的基本問題系統地归納和罗列起来，使有助于理解和研究这位偉大批評家的思想及其发展。編者在序中提到，这样的書是为苏联讀者及青年作家所急需的；对于我国的讀者，它的需要自然也是不待言的。

譯者能力有限，又沒有研究过别林斯基的全部作品，因此，在这种片段的翻譯中，可能有由于全面理解不够或其他原因而致譯得不妥的地方，希望讀者随时指正。有些片段曾参照已有的譯文，特别是时代出版社的别林斯基选集两册（滿濤譯）。原文中有些片段（“詩艺”中有一段，“語言和风格”中有数段），由于全部涉及俄文声韵或俄文用字的問題，在迻譯时略去了。本書中有些名詞，譯者想在这里就自己的理解說明一下。别林斯基所謂的“詩人”，不一定是写詩的人，而往往泛指“文学家”。因为在别林斯基写作的时期，“文学”的涵义尚未确定，他乃沿用古称的“詩”（поэзия）来指我們現在所謂的文学或艺术文学（包括詩歌、戏剧、小說等）。絕不能把这里的“詩”譯作或理解作“詩歌”，因为那就把它的范圍大大縮小了。还有，别林斯基用“詩的”和“艺术的”来形容作品的时候，往往不是专为划定范圍，还有标明品質、表示贊誉的意思。所以，在譯文中，例如“艺术的作品”和“艺术作品”，就可能有不同的涵意，前者指好的、富于艺术性的文学作品，后者則指屬于艺术范圍以內的作品。譯者不得不照自己的理解在譯文中表現出这种識别，希望讀者也注意及此。

譯　者　一九五六年一月